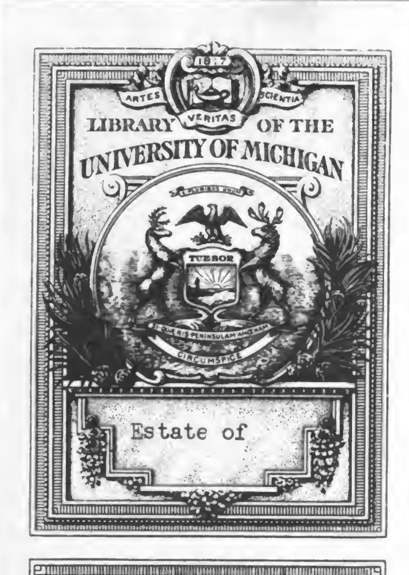
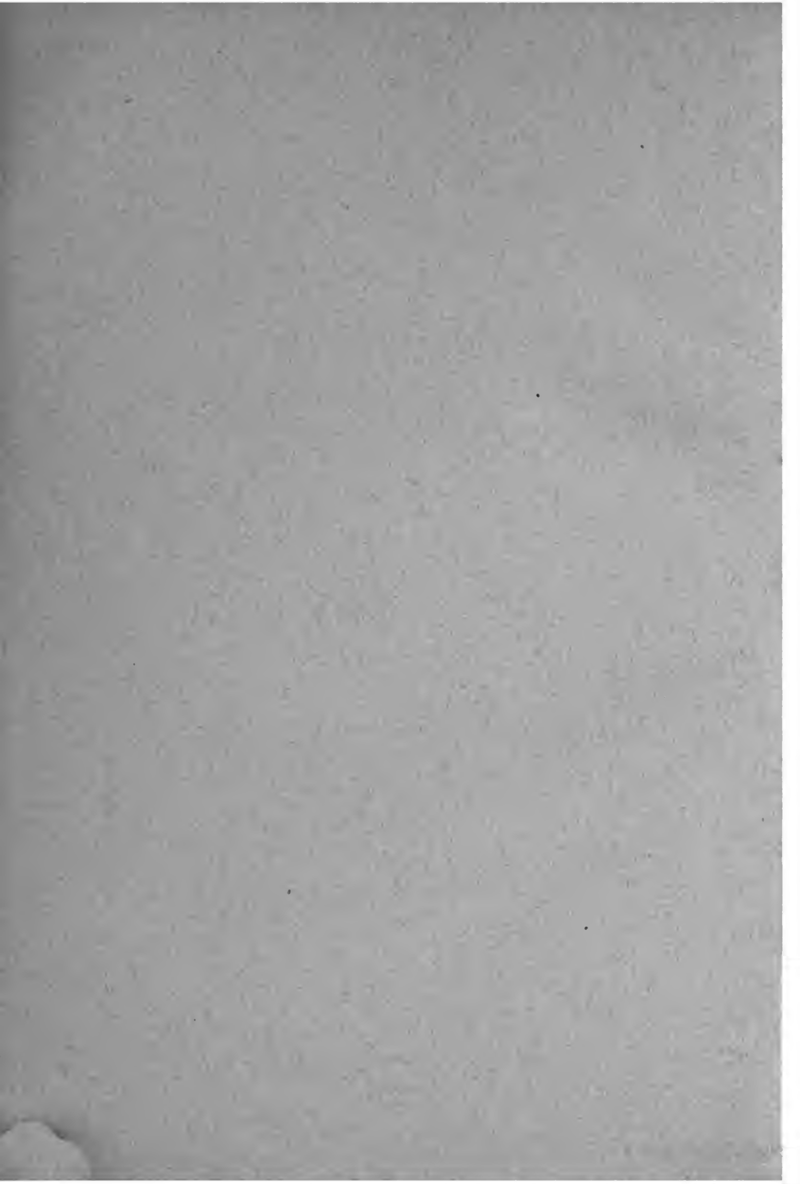


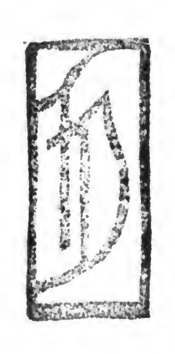
Deutsche Schauspieler

Julius Bab, Willi Handl


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
Estate of







JULIUS BAB / WILLI HANDL
DEUTSCHE SCHAUSPIELER
PORTRÄTS AUS BERLIN UND WIEN

MIT SECHZEHN VOLLBILDERN

Hans Deinet
1913

OESTERHELD & CO. VERLAG BERLIN 1908

VORWORT

Ein paar Worte der Erklärung für dieses Buch, das ernst genommen sein möchte und gleichwohl von zwei Verfassern gezeichnet wird, sind vielleicht nicht überflüssig. Von deutschen Menschendarstellern soll hier die Rede sein; aber gerade auf dem Gebiete der Schauspielerkunst hat die deutsche Kultur heute noch zwei gleich mächtige Zentren: Berlin und Wien. Nach den Gesetzen der Schwerkraft, die auch im Geistigen und im Oekonomischen wirken, fällt diesen zweien mit der Zeit alles wahrhaft Bedeutende in unserer Schauspielerei zu; diesen zweien in ungefähr gleichem Maße. Man muß die Theater Wiens und Berlins, muß Wien und Berlin selbst gleich gut kennen, um zu wissen, was alles an großen menschlich-kulturellen Werten deutsche Schauspielerei heute bietet. Und wenn auch einer wäre, der die Theater beider Städte gleich oft besucht hat — oft genug, um die großen Künstler des Orts in ihrer täglichen Arbeit wirklich und allseitig zu kennen — er wäre doch nicht Berliner und Wiener zugleich, und seiner Natur fehlte vielleicht die schmiegsame Eindringlichkeit hier, die harte Schärfe dort, um ganz in das Wesen dessen zu gelangen, was die deutsche Schauspielkunst an zwei so verschiedenen Zentralpunkten entwickelt hat. So war es vielleicht doch gut, daß ein

Berliner und ein Wiener zusammen an dies Werk gingen — zwei, die an verschiedenen Orten, aber doch aus derselben Zeit erwachsen sind und die deshalb bei manchem Unterschied des Weges doch annähernd das Ziel gemein haben. Was dennoch dem Buche infolge der notwendigen Verschiedenheit zweier Individuen an Einheit mangeln wird, kann vielleicht durch die höhere Vollständigkeit, die nur so möglich war, aufgewogen werden.

„Vollständigkeit“ gilt freilich nicht in dem Sinne, als ob hier ein jeder wirklich bedeutende Mime Berlins oder Wiens sein Porträt erhalten hätte; es fehlt mancher und fehlt manche, die im Range nicht geringer als die hier abgebildeten sind. Aber wenn wir nach Neigung und Zufall wählten, griff unsere Arbeit doch so weit planvoll um sich, daß kaum ein bedeutender Typus unvertreten blieb; es dürfte hier keine ausdrucksvolle Färbung der Schauspielkunst fehlen, die heute in Deutschland wirklich lebt und in der Entfaltung einzelner und einziger Naturen das Leben der Zeit Gestalt werden läßt.

Julius Bab. Willi Handl.

Berlin 1908.

DEUTSCHE SCHAUSPIELER

VON JULIUS BAB

BERLINER SCHAUSPIELKUNST

Vor mehr als zwei Menschenaltern hat Heinrich Heine schon einmal über Berlin geschrieben: es wäre eigentlich gar keine Stadt, nur ein Platz, auf dem sehr viele, verschiedenartigste Menschen zusammenkämen. Und doch schwebt uns Heutigen die Preußenhauptstadt jener Zeit mit ihren paar hunderttausend Einwohnern fast wie ein idyllischer, recht fest geschlossener Lebenskreis vor, der freilich von einer Zahl weltstädtisch ruheloser und fremder Existenzen durchflutet war, dessen festen und bleibenden Inhalt doch aber eine Menge höchst bodenständiger Bürger ausmachten — „alte Berliner“ wie sie nunmehr fast ausgestorben scheinen, wie wir sie aber wohl alle noch als „Originale“ gekannt zu haben glauben. Und das war ein Menschenschlag (Fontane hat ihn in gewissen Typen verewigt) von höchst ausgesprochener Physiognomie: Leute mit der ganzen Nüchternheit, Sachlichkeit und dem robusten Nützlichkeitssinn des Märkers, aber mit einem leisen Anflug weltstädtischen Großmanntums, mit ein wenig prahlerischer Aufgeklärtheit und einem Witz, der zuweilen prätendierte, boshaft zu sein; der aber stets von einer inneren Gutartigkeit durchleuchtet war. Ein von der Stadtkultur ein wenig gelöster und pacificierter Märker — das war der Berliner

alten Schlages. Daß trotzdem schon zu seiner Zeit ein Betrachter in Berlin so gar nichts von heimischem Bürgertum empfand, so ganz nur geographisch-politisches Gebilde, Weltstadt für Fremde in Berlin sah, muß uns nachdenklich machen: Wir spüren das heutige Berlin auch als nahezu abstrakte Großstadt, als einen Platz, auf dem sich gegenwärtiges Leben so rasch, so reich, so unablässig kreuzt und verschlingt, daß uns dieser Ort mit Verehrung, Dankbarkeit, ja selbst Liebe erfüllen kann, um der Fülle ungeschminkter Wirksamkeiten willen, die er uns darbietet. Aber ist Berlin dabei wirklich so ein in sich steriler Tummelplatz für fremdes Leben? Betäubt nicht etwa nur das Weltstadtgetöse unser Ohr, lenkt nicht etwa das Arbeitsgewirr der deutschen Reichshauptstadt nur unsern Blick so stark auf sich, daß uns ein Kern, der all das trägt, eine märkische Bürgerstadt ganz unbemerkt bleibt? Liegt das eigentliche Berlinertum nur dem zeitgenössischen Blick wieder so verborgen, wie es sich schon für Heinrich Heine unter den Großstadtallüren der Preußenresidenz versteckt hielt, und wird es im Abstand einiger Generationen vielleicht auch so plastisch sichtbar werden, wie uns heute der Berliner der dreißiger und vierziger Jahre es ist? Vielleicht werden schon der nächsten Generation die Berliner der neunzehnten Jahrhundertwende wieder als ein klarer bodenständiger Menschentypus sichtbar — vermutlich eine Fortentwicklung des Fontanischen Bürgers: märkisches Blut, aber nun noch schneller bewegt, lebhafter durchwärmt von der Großstadtluft, die immer noch „frei“ macht: frei, tätig und

tüchtig, human und furchtlos — aber etwas respektlos auch und (hier nur die märkische Anlage fortentwickelnd) phantasielos!

Diese Dinge muß man einmal durchdacht haben, wenn man die Frage nach einer „Berliner Schauspielkunst“ stellen will? Denn das „Theater“, als eine viele verschiedene Kräfte einende Institution, wird wie jedes organisatorische Unternehmen an jedem Platze gedeihen, der vielerlei begabte Menschen in lebhaften Verkehr setzt — und tatsächlich hat Berlin seit einem Menschenalter in mehr als äußerlichem Sinne die Führung auf dem Gebiet des deutschen Theaters. Eine Kunst aber wird die Farbe einer Stadt nur dann tragen können, wenn diese Stadt mehr als ein Sammelbecken für vielerlei Menschen ist, wenn sie in ganz besonderer einzigartiger Weise das Leben spiegelt und all ihren Kindern, wie verschieden geartet sie auch sein mögen, etwas Gemeinsames mitgibt — wenn sie, mit einem Worte, selber ein lebendiges Individuum ist. Und vollends die Schauspielkunst, die nicht nur durch den Geist lebendiger Menschen, sondern auch im Körper lebendiger Menschen bildet, kann nicht von einem nur geographisch und sozialpolitisch fixierten Punkt ein Gepräge annehmen: nur ein Menschenschlag mit ganz bestimmter durch Landschaft und Klima, historische Tradition und wirtschaftliche Lage fixierter und vererbter Blutmischung kann eine besondere Art Schauspielkunst begründen. Wenn es also ganz gewiß ist, daß ein sehr bedeutsames berliner Theater existiert, so ist doch noch sehr fraglich: gibt es berliner Schauspieler?

Eine Berlinische „Schauspielkunst“ im Sinne einer bestimmten Stilrichtung, einer „Schule“ gibt es, oder gab es doch, allerdings; ein sogenanter „Berliner Stil“ hat ja zu Beginn der neunziger Jahre von der „Freien Bühne“ und Brahms „Deutschem Theater“ aus seinen Siegeszug angetreten. Aber das Prinzip nüchterner Sachlichkeit, unerbittlicher Natürlichkeit, unter das damals Schauspielkunst gestellt wurde, und das freilich nicht zufällig in Berlin reifte, war doch eben noch mehr Sache theatralischer Organisation, war theoretischer Ueberbau, dem eine Regie eine zeitlang den Schein eigenen Lebens leihen konnte — — bis die ihr unterstellten Individuen herauswuchsen, und es sich erwies, daß der „Berliner Stil“ doch im Grunde nichts gewesen war, als ein Glaube, den das Zusammentreffen einiger bedeutender schauspielerischer Individuen innerhalb realistischer dichterischer Aufgaben bei gewissen Betrachtern erzeugt hatte. Die schauspielerischen Persönlichkeiten aber, die das wirkliche Leben unterhalb dieser Theorie darstellten, waren durchaus keine Berliner: es war die überall umspürende Nervosität und das psychologische Raffinement des Galiziers Reicher, die slavisch dumpfe erdige Kraft des Schlesiers Rittner, die breitschultrig vollsaftige Lebendigkeit des Mecklenburgers Hermann Nissen, die durchaus internationale energische Geistigkeit, die dialektische Schlagkraft der (in Konstantinopel gebürtigen) Rosa Bertens — und höchstens die herrliche Blüte von Else Lehmanns reicher Weiblichkeit mag mit einer ihrer Wurzeln aus der rauhen Erde Berlins ein

weniges, von ihrem Lebenssaft gezogen haben.*) Im ganzen war es also durchaus nicht berliner Blut, das in jener Schauspielkraft pulsierte, und berlinisch war nur etwa der (ein wenig nicolaitische) Geist der kritischen Stimmführer, als er aus dem Wirken dieser schauspielenden Menschen das naturalistische Dogma des „Berliner Stils“ proklamierte.

Kamen diese Künstler nun der Berliner Lebensart iu einem Punkte wenigstens (durch ihren unphantastisch strengen Wirklichkeitssinn) nahe, so hat doch die Theatergeschichte der letzten Dezennien bewiesen, daß man in Berlin Erfolg und Popularität gewinnen kann, ohne in irgend einem Sinne berlinisch zu sein. Unser erster (und einziger) Heldenspieler Adalbert Matkowsky ist zwar so gut wie Berliner, und er hat zuweilen Momente breiten Behagens und scherzender „Gemütlichkeit“, in denen diese Qualität in ganz richtigen berlinischen Dialektanklängen sich dokumentiert, aber das ist doch ein zu belangloses Teilchen im Ganzen dieses riesigen Temperaments, als daß man seine Kunst als berlinisch in einem wesentlichen Sinne ansprechen

*) Auch die paar in Betracht kommenden Talente, die allenfalls als „Nachwuchs“ dieser „Naturalisten“ gelten könnten, haben nichts eigentlich Berlinisches an sich: weder die kleinstrichlige Genremalerei, die Forest als Nachfolger des reicheren (an Dresden verlorenen) Hanns Fischer betreibt, noch die stumpf nervöse, stets etwas gedrückte Charakterkunst Paul Biensfeldts, noch das farbenfrischere und derbere Pleberjertum des Hans Marr, noch die weitergreifende, in stilistischer Hinsicht aber ganz in ihren jüdischen Rassemerkmalen gebundene Natur Rudolf Schildkrauts.

könnte.*) Und wie viel weniger noch kann bei dem andern Künstler von Berlinertum die Rede sein, der Jahrzehnte lang von allen berliner Schauspielern am meisten gefeiert und geliebt war: Josef Kainz mit dem singenden Feuer in der Kehle und der zitternden Grazie des Gliederspiels ist nicht umsonst unter den südlichsten Deutschen geboren, wo die Magyaren herrschen und die Italiener nah sind. Und nachdem er an Wien verloren gegangen war, teilten die Berliner sein Erbe an Künstler von ebenso entschieden fremder Art aus: neben dem Vollblutitaliener Moissi steht heute ein so rein nordgermanischer Mensch wie Friedrich Kayßler mit seinem Dürerantlitz, seinen rauhen Hebbeltönen und seinen schweren Gefühlspathos im Vordergrund. Den Löwenanteil am Kainzschen Erbe hat aber sein Nachfolger im Brahmsschen Ensemble Albert Bassermann, ein

*) Es sei an dieser Stelle gleich angemerkt, daß die wenigen Individualitäten, die die große Mimen-Schar des Königlichen Schauspielhauses noch enthält, gleichfalls vom eigentlichen Berlin nichts bezeugen. Die eine und herzenskluge Nuscha Butze ist von Geburt, aber nicht von Art Berlinerin; Rosa Poppe, deren großes Talent das Hoftheaterregime verwüstet hat, ist eine Ungarin und in ihrer Heroinenschlankheit ebenso berlinfremd wie die adlige Lebendigkeit des Fräulein von Mayburg, deren Gaben das gleiche Regime zum mindesten nicht blühen lässt. Vollmers seelenvoller Humor ist zu weich und zart, um berlinisch zu sein, und der scharfe witzige Geist, das raffinierende Bewußtsein, das den gefühl- und kraftvollen Max Pohl oft an reiner Seelenentfaltung hindert, ist nur jüdisch. Und sonst gibt es (von Kraußnecks repräsentierender Männlichkeit vielleicht abgesehen) kaum noch Persönlichkeiten am Hoftheater, die überhaupt ein Leben — berlinisch oder anders! — ausdrücken.

prononzierter Badenser und mit seinen lässig-aristokratischen Geberden, seinem Ton tiefer und vornehm beherrschter Leidenschaft so berlinfern wie möglich. Unter Bassermanns Zeichen aber scheinen mir die erfreulich zahlreichen jungen Kräfte zu stehen, die der schauspielerische Nachwuchs in den letzten Jahren gezeitigt hat. Nicht als ob Bassermann eine „Schule" hinter sich hätte — aber in seinem Ton ist bisher am größten und reinsten das Pathos getroffen, das aus dem Herzen unserer Generation drängt, und so gemahnt es uns stets an Bassermann, wenn jüngere Talente aus der gleichen Stimmung heraus zu schaffen versuchen. Eine Leidenschaft, der ein geistiges Element Form und stolze Haltung zu geben beflissen ist, eine Kraft, die minder durch Ausbrüche als durch unterirdisches Brausen, rhythmisches Pochen innerhalb jeder Regung, drohend groß und erschütternd wirkt — diese Grundzüge Bassermannscher Kunst geben die Jüngeren in mannigfachen Variationen: wir haben neben der breiten kernhaften Westfalenart Albert Steinrücks das mehr geschmeidige und mehr nervöse Talent Erich Ziegels, neben der rauhen, aus Brutalität und Intelligenz merkwürdig gemischten Kunst des Norddeutschen Paul Wegener die fast feminine Art Alfred Abels aus Sachsen, der mit den gleichen weichen Molltönen blasierten Humor und bodenlose Melancholie singen zu lassen weiß; und neben dem ausgesprochen jüdischen Ludwig Hartau, einem außerordentlichen Sprecher, dessen schwelendes Temperament sich zuweilen in Ekstasen entlädt, die an die Wildheit der prophetisch Besessenen gemahnen, haben

wir die gleichmäßiger verteilte Kraft Adolf Edgar Lichos, eines Südrussen, in dessen Gestalten sich slawische Gefühlsweichheit und männliche Energie zu einem herzhaften Ton von oftmals ergreifender Eigenart durchdringen. Alles sehr bemerkenswerte Variationen des großen von Bassermann angeschlagnen Themas — aber eine berlinische ist nicht darunter. Diese modernste Art tragischer Schauspielkunst scheint mit der nüchternen Vernünftigkeit, hurtigen Geschicklichkeit, gutmütigen Ueberheblichkeit, die man sich im Wesenskern des alten und etwa noch lebendigen Berlinertums vorstellen muß, ganz unvereinbar.

Und nicht anders sieht es unter den weiblichen Bühnenkünstlern in Berlin aus. Schon Teresina Geßner, die letzte Sentimentale von Rang, die einst viel Gefeierte, hatte eine Mischung tschechischen und italienischen Bluts in den Adern. Und dann Kainzens Partnerin, und (obschon untreu und flüchtig) immer noch die am meisten geliebte Schauspielerin der Berliner: Agnes Sorma. Ist etwas minder Berlinisches zu denken als ihre leichte farbenhelle Anmut, ihre süße Sinnlichkeit, die, von keinem Bewußtsein zersetzt, noch im koketten Spiel, noch im gefährlichen Drohen ganz rein, ganz lauter ist! Wie über allen Witz, alles Vernünftige, erdig Tüchtige hinaus geht der Zauber dieser Weiblichkeit, der tiefe Klagelaut, das hohe selige Lachen dieser adligen Frauenseele. Einen sehr interessanten Fall gibt es dann in der Nachfolge der Sorma: da ist eine wirkliche Berlinerin, Else Heims. Nicht an Fülle und Mannigfaltigkeit der Kräfte, aber doch in der zarten

Sinnlichkeit der Empfindung und in der weiblichen Anmut ihrer Körpersprache eine der Agnes Sorma verwandte Natur. Aber sie bietet erst künstlerisch Reines, seit sie in langen Uebungs- und Erziehungsjahren aus ihrer Stimme und ihren Gesten alles Berlinische herausgeschliffen hat, was früher sehr und störend bemerkbar war — als etwas Eckiges, Spitzes, fast Gewöhnliches. Und als sie davon befreit, als sie ganz entberlinert war, da war sie eine vortreffliche und mit Grund geschätzte Künstlerin in Berlin. Andere junge Erbinnen Agnes Sormas waren von vornherein ohne alle Spuren speziell berlinischer Art: Ida Orloff, die bei Brahm die Salomes (es ist wirklich nachgrade ein „Fach" daraus geworden!) spielt, stammt aus Rußlands Ostseeprovinzen. Ihre blonde Jugend, die bisweilen etwas von der ungelenk frischen Kraft eines jungen Füllens zeigt, läßt freilich heute weder diese nationalen noch rein persönliche Elemente stark fühlen. Ihr Talent steht vorläufig allzusehr unter dem manierierenden Druck zu früher Erfolge, zeitigt durch literarische Verbildung mehr Talmidämonisches als Natürliches. Auch für ihre Altersgenossin bei Reinhardt, Camilla Eibenschütz, wäre es ein Sieg, wenn man eines Tages ihre rheinländische Abstammung, die Erde, von der sie genommen ist, mehr durch ihre Kunst hindurchspürte. Einstweilen erzwingt die allzu kernlose Lieblichkeit unserer letzten Julia nur in ganz leichten, indifferenten Aufgaben eine volle Lebensillusion; wenn sich die Dinge dunkler mischen, die Akzente tragischer fallen, scheint ihre Kraft oft hilflos schwach, banal — eine Gefühlskonvention trägt sie dann

und es gibt noch kein eignes Erleben den originalen Gefühlston her. „Noch“ — wollen wir annehmen; sie ist ja so jung. Dagegen ist, wenn auch auf einem beschränkteren Gebiet, der Sorma eine reife und vollwertige Erbin in Lucie Höflich entstanden. Herb und stark, innig und schlicht und dabei intelligent genug, um mit diskretem innerlichen Humor die Armen im Geist charakterisieren zu können, so gestaltet sie Mädchen von unberührter Vitalität vollendet in jedem literarischen Stil: Maeterlinks Melisande und Schillers Luise nicht schlechter und nicht besser als eine Shawsche Don Juana oder ein wienerisches Mädel oder eine kleine blitzdumme französische Kokotte. Nicht in den leuchtenden Märchenfarben der Sorma oder der mächtigen Vollplastik der Else Lehmann schafft Lucie Höflich ihre Gestalten: ihre Mittel haben eher etwas von der bescheidenen Art des Holzschnitts. Aber was sie hier mit dem voll sonoren Klang ihrer klugen Stimme, der runden Festigkeit ihrer sinnlich sicheren Gebärden prägt, das ist in seiner herbschlichten Art einfach meisterlich. Die Berliner freilich werden auch Lucie Höflich in keinem mehr als äußeren Sinne die ihre nennen dürfen. Und vollends sind Reinhardts andre Vorkämpferinnen nicht von berliner Blut: die große fast körperlose Intellektualität der Eysoldt so wenig, wie das ganz exotische Temperament der Tilla Durieux, die mit ihrer wirklich unheimlichen Sinnlichkeit, ihrer scharfäugigen Charakterisierungsgabe und ihrem ganz ungewöhnlichen Stilgefühl wohl die absonderlichste und an aparten Möglichkeiten reichste Kraft ist, die die berliner Bühne heut besitzt.

Nicht minder ist die Haupterbin der Sorma im Ensemble Brahms eine Unberlinerin: Irene Triesch, spürsam nervös, intelligent und geschmeidig, aber blutarm, unnaiv und mit einem Hang zum theatralisch Verdickten, in jedem Fall viel mehr ein Stück aufgestörter Kultur als ruhig entfalteter Natur, ist sie in ihrem erheblichen Können und charakteristischen Versagen (wie alle Kenner versichern): ein höchst entwickelter Typus der wiener Jüdin.*) Auch die Frau, die vor der Triesch bei Brahm Ibsen-Gestalten schuf, die in Berlin noch unvergessene Luise Dumont war fern von Berlin daheim. Sie ist im Rheinland geboren, und in ihren großen, tiefen Augen spielte ein weicheres und freieres Leben, als unser karges Land erzeugt. Eine große tiefgrabende Intelligenz, eine fühlende von echtem ethischen Pathos geschwellte Natur und Ton und Haltung

*) Dieselbe „Leopoldstadt" hat der berliner Bühne übrigens noch eine ganze Zahl erheblicher Talente zugeführt: an Ida Roland, deren Können sicher noch nicht voll entfaltet, aber höchst beträchtlich ist, an die saftig komische Charakteristikerin Ilka Grüning wäre zu denken und an die große noch ungepflegte Begabung von Max Marx, der mit jüdischem Witz einen Ton mannhafter Energie höchst ungewöhnlich verbindet, und deshalb so viel Pathos als vis comica besitzt. In einigem Abstand käme noch die mehr an der Oberfläche liegende Kunst des sehr geschickten Komikers Victor Arnold hinzu. Und aus dem weiteren Oesterreich noch eine ganze Zahl von ernsteren Talenten: die großzügige Seelenmalerei des greisen Pagay, die seiner klugen und feinen Art verwandte aber noch reifende Kraft Guido Herzfelds, die stille, gerade und innige Kunst der Maria Mayer sind vielleicht zumeist zu schätzen aus der Fülle der Gestalten, mit denen das Land der großen Rassemischung seit langen Berlins Bühnen bevölkert.

einer vollendeten Dame — das waren die großen Qualitäten der Dumont. Seit wir sie nicht mehr hier haben, besitzt Berlin nur noch eine Frau, die auf der Bühne eine Dame und ein Mensch zugleich zu sein vermag, die frauenhafte Reife, vornehm gesellschaftliche Haltung und ursprüngliches Empfinden zugleich besitzt: Helene Fehdmer. Sie ist der Dumont an intellektueller Energie nicht gleich; aber durch die Fülle sinnlichen Lebens, das unendlich feinere Spiel aller Nerven, den viel elementareren Durchbruch der erotischen und vor allem der mütterlichen Weibesinstinkte aus dieser vornehm geschlossenen Form ist sie ihr doch wieder schauspielerisch überlegen. Sie besitzt eine Natur, die meines Bedünkens uns noch mit einer Künstlerin allerersten Ranges beschenken wird, wenn ihr erst einmal vergönnt wird, sich an dramatischen Aufgaben großen Stils zu stählen und zu entfalten. Eine „Berlinerin" aber ist sie wiederum nicht im mindesten; denn wenn vom Typus der Spreeathenerinnen irgend etwas als ausgemacht gelten darf, so ist es: sie sind durchaus keine „Damen" — nicht stilsichere Trägerinnen einer alten, von fein abgeschliffenen Formen umhegten Kultur.

So will es scheinen, als ob Berlin in diesem ganzen reichen Schauspielerbestand, den es hegt, doch nichts besitzt, um sich selbst, seine eigene Art auszusprechen. Während die gefeierten Schauspieler und Schauspielerinnen von Paris oder Wien zum ganz überwiegenden Teil von Geburt oder doch von Artung rechte Pariser oder Wiener sind und in irgend einer Variation das

Leben ihrer Stadt erklingen machen, scheint Berlin auch theatralisch nur ein Treffpunkt aller möglichen Landschaften und Länder — ein Punkt, an dem sich die Fülle mannigfaltiger Talente sammelt, um unter bedeutenden Theaterleitern den großartigen Organisationen der Bühnenkunst zu dienen. Dann wäre wirklich nichts für Berlin charakteristisch als das Charakterlose, dann wäre durch die Lücke in der Menschendarstellung dargetan, daß es auch keine berliner Menschen gibt, und es bliebe nichts als die abstrakte Weltstadt, die fremde Kräfte sammelt, organisiert und in Bewegung setzt. Und wirklich: es bleibt bedeutsam für dies Berlin, daß es so überwiegend blutfremde Kunst hegt und hält. Dies Berlin ist zuerst Weltstadt, und die Fremden beherrschen den Vordergrund. Aber doch gibt es einen heimischen Kern, doch gibt es berliner Menschen, und gibt auch (ob zwar als kleine, verstreute Minderheit) berlinische Schauspieler!

Diese Schauspieler standen an weithin sichtbarer Stelle, solange die berliner Posse, das alte gute „Volksstück" lebte. Denn das war eine Literatur aus dem Kern berlinischen Lebens heraus und stellte jedes Mal die Hauptstärke des märkischen Weltstädters in den Mittelpunkt: den gesunden Menschenverstand, die klare, durch keine Phrasen beirrbare Sachlichkeit, den schlagfertigen Witz in allen Lebenslagen, ein spottlustiges und im Grunde doch gutmütiges Selbstgefühl. Und nun gab es Gestalten, in denen der Darsteller in dieser gemütvollen Tüchtigkeit, dieser pfiffigen Bürgertugend schwelgen konnte. Oder solche, wo er mit seinem überlegenen

berliner Witz die dummen und verlogenen Kerle durchscheinen konnte, wo er innerhalb seiner Rolle an weltunkundigen Dümmlingen, an Renommisten und Protzen, an „Fatzkes“ aller Art seine rationalistische Kritik üben konnte. Und schließlich gab es die Krone des Berlinertums: den scheindummen Schlauberger, den heimlich tüchtigen Schwadroneur, den kernsoliden Polterer. Als „Nante“, als pfiffiger „Luftikus“, als rechthaberischer „Großmogul“ gab sich alles, was der Berliner verlachte und alles, was er liebte zugleich: in einer komischen Schale ein tüchtiger Kern. An diesen Rollen ist eine ganze Dynastie von urberlinischen Volksdarstellern erwachsen, die sogenannten „Komiker“, deren Ansehen sich vererbte: von Beckmann, dem Schöpfer des „Nante“, auf Helmerding, dessen grotesk würdiges Bullenbeißergesicht in seiner schöpferischen Energie mit Fug eine „Karrikatur des Zeus von Otrikoli“ heißen konnte, auf Blencke, auf Helmerdings Nebenbuhler Thomas und zuletzt auf Engels, den Schöpfer des Hauptmannschen Crampton, mit dem diese Kunst so energisch ihre „literarische Befähigung“ erwies. Nun freilich scheint dies Geschlecht im Aussterben: ist doch auch die berliner Posse mit dem Zurücktreten des gemütvoll behaglichen Kleinbürgertums untergegangen. An ihrer Stelle herrscht jetzt die weltstädtische „Revue“, und ihre Hauptstätte, das „Metropoltheater“, hat kaum noch lokales Gepräge: sein bedeutendster Künstler, der geniale Joseph Giampietro, ist ein Stock-Wiener, und nur die kleine feste Beweglichkeit Guido Thielschers hat dort noch etwas berliner Blut, in ihrer trockenen Drastik, ihrer grotesk gemütvollen Selbst-

verspottung. Indessen, wenn das Berlinertum mit dem Schwinden des Handwerker- und Kleinbürgertums auch sicher an „Gemütlichkeit“ verlor: es ist nicht ausgestorben. Es hat in der kapitalistischen Welt der „Unternehmer“, „Angestellten“ und „Arbeiter“ neue schärfere Formen gewonnen, aber es lebt noch. Und da das neue berliner Volksstück, das die geborenen Darsteller dieser Menschen sammelt und hervorhebt, nicht da ist, so muß man die einzelnen Träger dieser Art an unsern Kunsttheatern aufsuchen. Da findet sich denn zunächst der wohlgelittenste Komiker der Reinhardtschen Bühnen: Hans Waßmann, ein Urberliner. Wie er mit dem sanften Fall seiner knarrenden Krächzstimme und dem naivfragenden Aufschlag seiner wasserblauen Augen die sanfte Vertrottlung schwach begabter, aber häufig stark selbstbewußter Erdensöhne dem Gelächter preisgibt: das zeichnet ihn entschieden als einen Sprossen aus der Dynastie der Nanteschöpfer. Freilich, ob seine Kraft in die Tiefen langt, ob sie sich zur Bemeisterung des ernsten Lebens, das hinter all diesen komischen Formen liegt, entwickeln wird, ist mir nicht gewiß. Sein berühmter „Baron“ (in Gorkis „Nachtasyl“) etwa ist mir ganz ausgelöscht, weil ich nach Waßmanns gemütvoller Drolligkeit Giampietros wahrhaft dämonische Melancholie diese Rolle erfüllen und aus ganz anderen Tiefen heben sah. Waßmann gibt einstweilen nur die komische Schale der mit berliner Augen gesehenen Menschen. Aber die berliner Menschendarstellung führt noch zu höheren Formen. Auf halbem Wege trifft man die noch längst nicht voll entwickelte, aber ziemlich merkwürdige

Begabung von Richard Leopold. Bei ihm hat berliner Luft auf jüdisches Blut gewirkt — und das bedeutet jedes Mal eine gewisse Vergeistigung und Zuspitzung der in Rede stehenden Phänomene. Die Karikatur dummer, verworrner oder verdorbner Geschöpfe erhält bei ihm einen Zug ins übernaturalistisch Groteske, seine krampfig ungelenke Naivität zittert an der Schwelle des Tragischen und birgt vielleicht das seelisch-körperliche Material für etwas sehr Seltenes: einen richtigen Tragikomiker. Und weiter führt der Weg zu Harry Walden. Berlins beliebtester Bonvivant ist wirklich ein Berliner von Geburt und von Art. In seiner Kunst erscheint er mir durchaus als ein veredelter und vertiefter Waßmann: die Art, wie er gutmütige Dümmlinge dem Gelächter preisgibt, ist nur eine Note zarter und liebenswürdiger gefaßt, nicht aber im Kern anders als die Waßmanns, und der Witz, mit dem er als überlegener Plauderer die Torheit der anderen trifft, ist, trotz seiner eleganten pariser Politur, echt berliner Gut. Und das scheint mir bislang Waldens persönlichste Note. Noch eine Stufe tiefer in den Ernst des Berlinertums hinein, und wir halten bei Paul Otto. Auch dieser Künstler, der erst in letzter Zeit stärker hervorgetreten ist, scheint im mehr als äußeren Sinne Berliner zu sein. Die Art, wie er die unwiderstehliche Nonchalance der Shawschen Plauderer gibt, wie er unter liebenswürdigen Lächeln die Bosheiten und Verlogenheiten der gesellschaftlichen Konvention mit seinen scheinbar phlegmatischen Paradoxen ans Licht holt, mag sich als eine Verschärfung und Intellektualisierung der Waldenschen Plauderart präsentieren. Aber es steckt

eine geistige Energie, eine kritische Schärfe hinter der leichteleganten Art dieses jungen Mannes, die Walden doch fremd ist. Hier zeigt sich der kulturgeschichtliche große Kern des berlinischen Wesen: Preußentum. Otto spielt auch preußische Bureaukraten mit der brutalen Schärfe, aber auch mit der tadellosen Haltung der klaren intelligenten Wegsicherheit, die diesem vielgeschmähten Menschenschlag seine geschichtliche Bedeutung gibt. Er hat dann in der heiseren Energie seines Tons und der disziplinierten Straffheit seiner Bewegungen ein Etwas, das uns den Punkt fühlen läßt, wo die korrekte Vernünftigkeit Größe, die nüchterne Sachlichkeit Heroismus wird. Und von hier aus endlich erscheint es möglich, auch der Tatsache eine innere Bedeutsamkeit abzugewinnen, daß einer der größten heute in Berlin wirkenden Menschendarsteller geborener Berliner ist: Oscar Sauer. Vielleicht mußte man doch Berliner sein, um die besinnungslose Schneidigkeit des Amtsvorstehers Wehrhahn, den blinden Vernunftglauben eines Gregers Werle, die hilflose Korrektheit eines Manders so nachzufühlen. Aber freilich, Oscar Sauer besitzt die größere Macht, ohne die alle Vernunft und Rührigkeit nicht mehr zu uns spricht denn „tönendes Erz oder klingende Schelle“. So ist bei ihm der „gesunde“ sachlich wägende Verstand aus dem witzigen Kritiker der Dummen und Sentimentalen der mit — wie gütigem! — Humor kritisierte geworden, kritisiert durch die tiefere Weisheit der Liebe. Bei Oscar Sauer löst sich, wie wohl auf jedem Höhepunkte der Kunst, das Nationale im Allmenschlichen: das Berlinertum hebt sich

hier auf. Aber es leistet noch einmal sein Bestes, indem es dem Ueberwinder ein volles ganz gerechtes Mitfühlen mit der zu überwindenden Beschränktheit leiht. Nur wer zu innerst den Geist des rationalistisch spitzigen und trockenen Berlinertums erfahren hat, kann es so tief von innen heraus, so unpolemisch schön überwinden. Von der Komik eines Waßmannschen Dorftrottels zu der ergreifenden Macht des Sauerschen Pastor Manders, dieses großen, gütigen, unwissentlich eitlen Kindes, ist freilich ein weiter Weg, aber er führt ohne Unterbrechung dahin und durchmißt die ganze Möglichkeit eines berlinischen Menschen.

Die gleiche Bahn beschreibt berlinisches Wesen auch in der weiblichen Schauspielkunst. Hohe Heroinen und liebliche Sentimentalen gibt die berliner Art freilich so wenig her, wie Weltdamen von stolzer Haltung. Aber robuste Lebenstüchtigkeit derbpfiffiger Weltkinder, sinnenstarke und arbeitsfrohe Weibgesundheit: das gibt es in Berlin. Und von solchem Schlage waren die berliner Soubretten, die dereinst an der Seite jener Komiker-Dynastie die berliner Posse beherrschten. Von der Gestaltungskraft dieses Geschlechts gibt noch heute Anna Schramm als „komische Alte" unseres Schauspielhauses einen starken Begriff; der Genre selbst aber hat wohl mit Anna Bäckers vor ein paar Jahren seine letzte Vertreterin verloren. Indessen im Ensemble unserer literarischen Bühnen lebt ihre Art fort: wir haben bei Brahm die schnippische Zungenfertigkeit und dralle Lebendigkeit der urberlinischen Paula Eberty, und haben schon eine veredeltere Form in der kräftigen

Kindlichkeit und hellen Keckheit von Gusti Becker, die sich, obschon Badenserin, gründlich einberlinert hat und nur leider (ans Schillertheater geheftet) nicht die rechte Pflege für ihr schönes Talent findet. Eine weitere Stufe berlinischen Weibtums bedeutet dann die Kunst Hedwig Wangels, Reinhardts „Utilité". In dem berühmt gewordenen Mut ihrer oft grotesk häßlichen Charaktermasken, in der rastlosen Rührigkeit, mit der sie vollkräftige Weibnaturen jeder Art von einer shakespearischen Kupplerin bis zur Shawschen Kandida ergreift, und in der erdigen Sinnlichkeit, der fast männischen Lebenskraft, mit der sie all diese Gestalten erfüllt, steckt ebensoviel berlinische Art wie in ihren kleinen Untugenden und Schwächen, zumal in der Neigung, mit selbstzufriedenen Witz das charakteristisch Erfundene zu verschärfen und zu übertreiben. Aber doch ist von dieser rauhen Natur nur noch ein Schritt, und wir halten bei Else Lehmann und sind wieder auf dem Punkte, wo sich berlinische Sonderart in höchste stärkste Menschlichkeit löst.

Es ist wahr, und auch unsere Musterung des schauspielerischen Bestandes, bestätigt es: Berlin ist in erster Linie ein großer Sammelort fremder Kräfte, der höchst notwendige und segensreiche Ort ihres Zusammenströmens, Ineinandergreifens und Auswirkens. Aber Berlin ist und bleibt dabei doch auch der Ort einer norddeutschen Rasse, die mit ihrer zähen Energie, ihrer unbestechlichen Intelligenz dies ganze Gewebe fremden Lebens zusammenhält und selbst sich Kraft und Verstand unablässig vom mannig-

fach Durchströmenden befruchten läßt. Und obwohl dieser märkisch-weltstädtische Schlag wenig hingebende Weichheit und schwungleihende Phantasie besitzt, wird ihm durch einige starkblütige Kinder zuweilen doch schauspielerische Ausprägung zu teil. Und es kann nicht schlecht stehen um Menschen, die einer Veredlung fähig sind, wie sie Oscar Sauer und Else Lehmann darstellen.

ADALBERT MATKOWSKY

Die elementaren, einheitlich großen Gefühlsmächte früherer Geschlechter scheinen unserer Generation verloren, eine höchst gesteigerte Sensibilität spaltet die Masse jedes Gefühls, eine mißtrauisch lauernde Bewußtheit bricht seine Energie. Unsere Gefühle sind kurzlebiger und mannigfaltiger, bedingter und schwächer, und (wie wir mit dem ganzen Hochmut der grade Lebenden zu sagen lieben) „menschlicher" geworden. Es fehlt deshalb nicht an schwachnervigen Feingeistern, die all die einheitlich gewaltigen Gefühlsbewegungen der großen Tragödie für überlebt erklären möchten, die der Meinung sind, daß Lears Raserei und Macbeths Ehrengier, Othellos Eifersucht und Coriolans Zorn für „moderne" Menschen nur noch barbarische Antiquitäten seien, die man interessiert betrachten, aber nicht bewegt nacherleben könne.

In dieser Behauptung steckt die ganze kindliche Kunstverkennung des Naturalismus. Denn die Kunst hat es ja nie mit den gegenwärtigen (oder irgendwelchen andern!) Formen des Lebens zu tun — sie ordnet nur den letzten Gehalt unseres Lebens in ihre Form; sie ist uns eine höchste Lebensangelegenheit, weil sie den Kern unsres Fühlens eben nicht in den Verschalungen der Wirklichkeit wiederholt, sondern in unerfahrbarer

Reinheit heraushebt. Deshalb wird uns Shakespeare erschüttern, solange Menschen noch Menschen sind und also Ehrbegier, Eifersucht und Stolz im Busen hegen. Und die Größe und Unbedingtheit seiner Leidenschaften wird uns nur festtäglicher, heilsamer, unentbehrlicher sein, je mehr unsere Alltagsexistenz diese Grundkräfte seelischen Seins zersetzt.

Aber diese großen Gestalten sind in dramatischen Gedichten fixiert und verlangen auf der Bühne Darsteller, d. h. Menschen, die nicht nur von ihrem seelischen Zentrum aus so große Leidenschaften nachempfinden können, sondern die an ihrem ganzen Sein, bis in die Fingerspitzen und Kniekehlen hinein, solche Affekte als gegenwärtig erfahren können. Schauspieler sind not von solch elementarer Gefühlsmacht, wie sie die Menschen zu Shakespeares Zeiten wahrscheinlich auch nur selten besaßen, wie sie aber dieser Renaissancedichter nach ihrem (und mehr noch nach seinem eignen!) Ebenbild schaffen konnte und schuf. Daß solche Menschen — stets rar — in unserer Generation mehr als selten geworden sind, ist freilich wahr. Aber eben deshalb sollte unsere Zeit mit innigster Dankbarkeit die wenigen Schauspieler-Menschen ehren, die noch den „Atem der großen Tragödie", eine ungebrochen elementare Gefühlskraft in sich tragen. Deshalb erachte ich es für Berlins köstlichsten Besitz an theatralischen Gütern, daß es den einzigen heute lebenden Shakespearespieler ganz großen Stils in seinen Mauern hält: A d a l b e r t M a t k o w s k y.

Ihm gab die Natur den Leib eines Riesen und die weitaus langenden, königlich packenden Gebärden eines

Löwen, ein Antlitz blühend im Fleisch, doch durch das Leuchten zweier mächtiger Augen stets von seelischer Bewegung überflutet, und eine Stimme ohne Schranken, vom Kinderlachen bis zum Wahnsinnsschrei melodisch schwellend im meergleichen Erbrausen tiefsten Gefühls. Und zu dem allen einen sicher ordnenden, aufwärts führenden künstlerischen Instinkt.

Seit zwei Jahrzehnten arbeitet Matkowsky am Königlichen Schauspielhause zu Berlin und schreitet hier, von keiner Regie geführt, von keinen literarisch neuen Aufgaben genährt, doch unablässig fort, zu immer tiefer durchfühlter Beherrschung seiner so verführerischen Mittel, zur hohen Reife. Während ihn die blinde Antipathie der Schwachnervigen noch immer einen brüllenden Heldentenor schilt, entfaltet er heute an seinen großen Abenden (und er hat wie jeder Künstler das Recht, an seinen höchsten Werken gemessen zu werden!) eine Schlichtheit und Bescheidenheit des Ausdrucks, die zuweilen schon den Tadel der „Unterreibung" verdient, — so wenn er Stellen traditioneller Kraftentfaltung mit fast demonstrativer Lässigkeit fallen lässt, den erwartet pathetischen Ausbruch wie etwas Peinliches meidend. Mehr und mehr flieht seine Natur alles deklamatorisch Starke, äußerlich Wilde, rein dekorativ Prächtige, immer mehr löst er den Vortrag in Sprechen, die Worte in Gebärden, die Gebärden in rein organische, unwillkürliche Regungen auf und durchglüht so jeden Augenblick unmittelbar mit dem dichten Feuer seines Körpergefühls. Immer mehr wird Matkowskys Kunst Ausdruck reiner Naturentfaltung und stilisiert

deshalb alles, was an geistig-willkürlichen Elementen in einer Dichtergestalt steckt ins Elementare hinüber: zu Shakespeare.

Er schafft die langwierige Sophisterei des Tellmonologs in das fieberhafte, selbstbetäubende Redebedürfnis eines unerträglich erregten Menschen um, die Worte als gleichgültiges Rohmaterial für akustischen Gefühlsausdruck nutzend, — er macht aus Schillers allzuberedtem Posa einen schwerblütig gefühlsinnigen, zungenschweren Niederländer, — er stattet Hebbels Ideal eines königlichen Umstürzlers, Kandaules, mit hundert kleinen Zügen zu einem Vollmenschen im Stil des zweiten Richard aus; — er ist schon auf der freien Höhe seiner Kunst in der Sturm und Drang-Dramatik (als Karl Moor oder Götz) so wie bei Kleist — und er kommt ganz zu sich, wenn er Shakespeare spielt!

Matkowsky ist der Schauspieler Shakespeares. Denn das ist Shakespeare: die Fülle alles Lebendigen, und Menschen, die stehen und wandeln und mit hundert feinen Fäden an alle Daseinselemente angesponnen sind. Menschen, deren Illusionswirkung so stark ist, weil ihnen nichts von den allen gemeinsamen Menschlichkeiten fehlt, und die doch von irgend einem Punkt her das Alltägliche so dämonisch groß überwachsen, daß sie dem tragischen Konflikt mit den allen gemeinsamen Notwendigkeiten zutreiben. Hier ist Matkowskys Heimat.

Er lacht: — das Lachen des riesenhaften Kindes, wenn er sich als Percy mit seinem Kätchen neckt, das Lachen des kerngesunden, naiven Cynikers, des starken Realisten, wenn er als Bastard seinen festen, klaren



ADALBERT MATKOWSKY

Weg breitbeinig schreitet, das Lachen des jungen Genies, wenn er als Prinz Heinrich seinen Falstaff übertrumpft.

Und er weint: — schamvoll innig aus einem schmelzenden Stolz heraus, wenn er als Mohr vor dem Senat Venedigs die rührende Geschichte seiner Werbung erzählt; er weint mit der zielbewußten Ausnutzung echten Gefühls — zwiefach ein großer Schauspieler — als Marc Anton an Cäsars Bahre, und er weint allen Jammer der Vernichtung aus, ein im Kern getroffener Mann, an Desdemonas Leiche.

Er hat die ungeheuerste Geberde des Ekels, wenn er als stimmenwerbender Coriolan sich von dem schmutzigen Pöbel wendet, und hat das ganz aufgelöste Stammeln der Freude, Taumeln der Zärtlichkeit, wenn er als Othello seine „holde Kriegerin“ begrüßt. Er ist ein adlig gebändigter junger Titan, ein Träger höchster heiliger Lebenskraft, wenn er am Sterbebette des Vaters als Heinrich der Fünfte die Krone auf sein Haupt setzt. Und er ist der Tod, das Grauen und das Nichts selber, wenn er als Macbeth den Tod der einzigen Gefährtin mit dem bleiern-stumpfen Klange der Worte begleitet: „Sie hätte zu gelegenerer Stunde sterben sollen —“.

All dies und unendlich viel andres empfängt Matkowsky im Reiche Shakespeares aus des Dichters Händen und presst es in die Formen seiner Kunst und reicht es uns dar: Leben, Leben in der Fülle.

Und nie ist es etwas, was wir Menschen nicht alle erfahren, erlitten, errungen hätten — und immer ist es mehr, als wir gewöhnlichen Sterblichen je erfahren

können; denn es ist übertragen in die Maße eines ungeheuren Temperaments, das sich unmittelbar aus den tiefsten Quellen der Natur speist.

Matkowsky ist kein „moderner Mensch“ — kein Zeitgenosse unserer besondern Leiden und neuen Freuden. Er kann den „Hamlet“ (Shakespeares Selbstauflösung) nicht spielen, denn er verfälscht den Sinn der Figur durch die ungeheure Eindringlichkeit, die die paar Momente der aktiven Leidenschaft bei ihm finden, und er legt als „Tasso“ zu viel echtes Gefühl in jeden einzelnen der Momente, um ihr widerspruchsvolles Nacheinander in der Seele dieses spielerisch nervösen Phantasten glaublich zu machen. Aber als Goethes Faust kann sein: „Gefühl ist alles“ wie der Klang einer Leib gewordenen Orgel erschüttern, und wo Shakespeare der große Meister ist, dessen Lebensspürsinn noch aus furchtbarsten Untergängen den Jubel der donnernd hinrollenden Notwendigkeit heraushört — da ist Matkowsky ihm ganz Gefährte und vermag ihm zu folgen Schritt für Schritt.

Sein Wesen ist nicht letzte Blüte dieses oder jenes Lebenszweiges, es springt unmittelbar aus der ungeteilten Wurzel alles Lebendigen empor. Dieser Mensch ist in seiner elementaren Unbedingtheit fast geschichtslos. Matkowskys Persönlichkeit ist kulturhistorisch ganz uninteressant — weil sie voll des Zeitlosen, Ewigen ist!

ENGELS UND VOLLMER

Es gibt zwei Arten, zu lachen und lachen zu machen. Die eine kommt aus dem Verstande, sie hat ihren Grund im Begreifen eines Widerspruchs, einer Sinnlosigkeit, sie ist Kritik am Bestehenden — das ist der Witz. Die andre kommt aus dem Herzen, sie hat ihren Grund im Gefühl einer unstörbaren großen Einheit, vor der jeder Einzelwille ein drolliges Nichts ist, sie ist Glaube ans Leben und ist Liebe — das ist der Humor. Und wie diese zwei Arten des Komischen, so gibt es auch zwei Arten der Komödie: die satirische des Lateiner, die da verlacht, anprangert, preisgibt — und die heiterernste der Germanen, die gütig lächelt, ruhig gestaltet und verstehend gewähren läßt; dort die polemische Zeichnung, deren Figuren oft der Karikatur nah sind — hier das farbenvolle Gemälde, dessen Gestalten stets tief genug ins Menschliche hinabreichen, um dem Tragischen benachbart zu sein. Tartüff und Figaro auf der einen — Falstaff und Steinklopferhans auf der andern Seite. Wie zwei Arten der Komödie scheint es nun auch zwei Arten unter jenen Schauspielkünstlern geben zu müssen, die wir Komiker nennen. Der Menschendarsteller, der zu lachen und lachen zu machen vermag, er muß auch sein tiefstes Kennzeichen davon empfangen, ob sein Gelächter aus Spott oder aus Liebe, aus Kritik oder aus

Glauben erwächst. Aber hier ist doch eine Einschränkung zu machen. Schon der Zeichner und der Schriftsteller werden wirklich Packendes nicht zu stande bringen, ohne daß ein Fünkchen Liebe mit im Spiel ist: wenigstens als Augenfreude am Linienspiel oder als Gehirnfreude am sinnemeisternden Wortgefüge muß eine positive Macht auch im Karikaturisten, im Satiriker reinsten Wassers wohnen. Immerhin ist aber das Material dieser Schaffenden so distanzierbar, so nur an einen Punkt ihrer Existenz geheftet, daß die für jeden Künstler unerläßliche Freude an der eignen Form noch immer die Möglichkeit freiläßt, daß diese Schaffenden durch ihre Form hindurch alle andern Lebensinhalte ironisch, polemisch betrachten und so doch fast ausschließlich kühlwitzig erscheinen. Der Schauspieler aber, der wirklich einer ist, formt nicht in einen so scharf abgegrenzten, so vom ganzen Lebensstoff abzuhebenden Material. Statt Linien und Worten gibt er seinen Körper her. Gibt er den aber wie ein totes Material, aus dem heraus man kühle Witze machen kann, gibt er nur mit den Gebärden lineare, mit den Worten klangliche Karikatur — so entsteht für unsern Begriff nicht Schauspielerkunst: wir haben dann den Possenreißer, den Harlekin, den Clown in allen möglichen Graden der Intelligenz und Geschicklickeit — aber (obschon viele unsrer „Komiker“ gar nicht mehr sind als solche unbeseelten Spaßmacher) wir haben damit noch keinen komischen Menschendarsteller. Den finden wir erst bei dem Künstler, der einen ganz lebendigen Körper an seine Gestalten hinzugeben vermag, sein ganzes Sein ein-

schließlich der Leib umhegten Kraft, die wir „Seele“ nennen. Erst wo der Schauspielerleib nicht bloß von einem bewußten Produktionswillen in Bewegung gesetzt wird, sondern wo schon seelisches Erleben die ganze Physis in Erregung setzt, ehe der praktische Zweck treibend wird: erst da entsteht Schauspielerkunst, entsteht jene unendlich nüanciertere, unendlich intensivere Entfaltung des Tons und der Gebärde, die uns einen wirklichen — und mehr als wirklichen Menschen darstellt. Wenn also auch der kritisch-witzige Künstler an sein Formmaterial „glauben“ muß und beim Schauspieler dies Formmaterial die eigene „Seele“ ist, so wird klar, daß ein so rein witziger Komiker wie in der Zeichenkunst, wie in der Literatur — in der Schauspielkunst nicht möglich ist. Wo diese Kunst ganz echt, ganz stark ist, muß der Darsteller Glauben an seinen Menschen, Liebe zu seiner Existenz haben — denn mit Fleisch und Blut und Seele ist er selber in dieser Stunde ein eingebildeter Kranker, ob er nun den witzig bespotteten Argan oder den humorig belächelten Grillhofer darstellt. In Augenblicken höchster künstlerischer Entfaltung wird deshalb die Kraft des eignen Bluts auch den Komiker, der vom bösartigen Witz ausgeht, zur Liebe verführen — er wird Humorist sein, die Gegensätze werden zusammenfallen. Aber als ein Unterschied des Weges, in letzten feinen Nuancen vielleicht, wird auch auf der Höhe der Schauspielkunst sich der Abstand spüren lassen zwischen dem Lacher, der vom Verstande, und dem, der vom Herzen seinen ersten Antrieb erhielt. Man wird (wenn auch mit vieler Vorsicht) selbst hier den Satiriker vom Humoristen scheiden dürfen.

Bis vor kurzem nun hatte Berlin zwei Schauspieler, die, beide Menschendarsteller höchsten Ranges, mit größtmöglicher Deutlichkeit den Unterschied des im Satirischen und des im Humoristischen wurzelnden „Komikers“ demonstrierten: Georg Engels und Arthur Vollmer.

Georg Engels, der heut nicht mehr unter den Lebenden ist, war in Altona geboren und zuweilen (nicht nur, wenn er den „Herrn Senator“ spielte) klang etwas von der glatten gestriegelten Breite des Waterkants-Dialekts in seiner Stimme, und in seinen Bewegungen haftete eine Spur der schaukelnden Behäbigkeit und nüchternen Gravität, mit der sich der Hamburger wiegt. Seine innerste Natur aber war durch eine mehr als dreißigjährige Tätigkeit in der Reichshauptstadt gründlich einberlinert; ja, er war im letzten Jahrzehnt wohl der einzige ganz reife Schauspieler in Berlin, der wirklich berliner Art vertrat. In der lokalen Posse, im Berliner Volksstück ist in den siebziger Jahren die Engelsche Kunst am Wallnertheater bei Lebrun herangereift, ehe er durch L'Arronge „literaturfähig“ wurde. Er kam aus der Schule der Helmerding und Thomas und erbte ihre Berlinische Popularität. Denn seine Kunst wurzelte da, wo die Berliner ihre beste Kraft haben: im Witz, das Wort im weitesten Sinne genommen. Der Mutterwitz, mit dem die Berliner die Wirklichkeit zu fassen verstehen, die energisch kritische Art, mit der sie Sentimentalität und Phrase bloßzustellen und auszuspotten wissen, die nüchterne Drastik, mit der sie das Fatale einer unabwendbaren lächerlichen Situation einräumen — all das besaß Engels im höchsten Grade. Die letzte Rolle, gelegentlich der er die Berliner ein paar hundert

Mal lachen machte, hieß „Nippes“ (aus Kadelburgs-Skowronneks „Husarenfieber“) — ein ganz physiognomieloses, lediglich auf die Kennmarke „Nörgler“ abgestempeltes Klischee. Um so sichrer wird als eigenste Engelsche Art in Anspruch zu nehmen sein, was von diesem kleinstädtischen Großhändler so lebhaft in Erinnerung blieb: Eine gedrungen feiste Gestalt, stets in bösartiger Höflichkeit gebeugt, ein breites glattes Gesicht, durch das stets wie ein giftiger Wurm ein Lächeln schlängelt, eine ironisch zuckersüße, ewig gereizte Stimme, die nach jedem Satz in eine ganz spitze, schrille, weltverachtende Lache aufschlägt — so schob sich Engels massiv über die Bühne und spritzte sattes Mißvergnügen, überall bereite Kritik, höhnischen Witz hervor. Und dies ganze Geschöpf war nun von Schöpfer noch einmal mit behaglichster Bosheit angefaßt und durch tückisch sanfte Uebertreibung aller charakteristischen Züge in seiner bornierten Nörgelei und philiströsen Feigheit lächerlich gemacht.

Zweifellos, dieser Vorwand von einer Rolle „lag“ Engels; etwas von einem behaglich „unausstehlichen“ Kerl war in ihm, und der Korbmacher Habakuk, dessen einziges Vergnügen es ist, „recht gründlich unzufrieden“ zu sein, war nicht umsonst eine erlesene Rolle für ihn. In der boshaften Laune solcher „Giftnickel“ kritisierte er mit innigem Genügen die Welt — wenn er auch überlegen witzig genug war, den Nörgler selbst wieder lächerlich zu machen. Und etwas von dieser bissig verlachenden Art blieb ihm auch, wenn seine berlinisierte Natur ihre tieferen Möglichkeiten entfaltete und ohne phantastischen

Hochflug, aber mit einem starken, sicheren Erdensinn, mit kluger und doch herzhafter Einfühlung nach größeren Entwürfen vollblütige Menschenkinder erschuf. Mit einer großen Intelligenz sammelte und verwertete er das typische Gebahren aller möglichen Temperamente, und unerschöpflich war er in Erfindungen, um jene groben Widersprüche von subjektiven Gefühlen und objektiver Situation, in denen schließlich alle Komik steckt, aufs nachdrücklichste zu verkörpern. Seine Erfindungen hatten zuweilen noch den Stil der Posse, benutzten Requisiten zu billiger Symbolik oder trieben die Gebärde zur Grimasse. Aber sie konnten sich doch auch ganz künstlerisch in den Schranken wirklichen Menschentums halten, und dann gab es so fein komische Gebilde, wie den zittrigen hypochrondrischen Papa aus den „Neuvermählten", in dem der Zusammenstoß prätendierter Patriachenwürde mit herzlicher Beschränktheit und körperlicher Unzulänglichkeit, betontester Moralstrenge mit innerster Gutmütigkeit, zu dem drastischen Widerspruch, dem Lachens-Grund wird. Hier blieb der Körperausdruck des komischen Kontrasts stets bescheiden im Gebiet des psychologisch Möglichen; es entstand die volle Illusion dieses harmlos prätentiösen, gutartig kleinlichen Alten.

Es war lachend und leidend eine ganz „beseelte" Gestalt — d. h. der Spieler schien seine Lebenskraft rückhaltlos dieser Figur anvertraut zu haben — gläubig, liebevoll. Nur wer den Engels gut kannte und scharf zusah, konnte sich hier und da fragen, ob nicht so mancher Ton, so manche Geste in einer leisen Schärfe doch den kritisch witzigen berliner Geist verriet, der



ARTHUR VOLLMER

BECKER & MAASS phot.

die Schwächen dieses Alten überlegen verspottet. (Statt sie — in eines Humoristen Art — als ein drolliges Stückchen Natur in ihrer Notwendigkeit zu begreifen und zu lieben.) Aber auch dem argwöhnischen Beobachter mußte solch Eindruck wohl vor den stärksten Augenblicken Engelsscher Kunst vergehen: als Krampton — wenn er mit Lachen und Weinen sein Lieblingstöchterchen begrüßt, oder im furchtbaren Ausbruch eines Verfolgungswahns durch das Zimmer zu fliegen scheint und mit gespreizten Fingern sich in die Wand krallt, mit einem heiser schwankenden Schrei, einem flackernden, wirren Blick — dann war vom überlegenem satirischen Witz freilich so wenig zu spüren, wie in den ruhigeren Momenten, wenn der Professor mit gutmütigen — und stets von einer alkoholischen Nervosität schon leicht unterminierten — Behagen mit seinen Schülern scherzt, ein prachtvoll reicher Mensch noch im Verfall. Da blieb dann berlinisch in der Engelsschen Kunst nichts mehr als etwa die nüchterne Härte, die realistische Energie aller Details in diesem starkfarbigen, großzügigen Ganzen. Der Satiriker war hier aber zum Humoristen, zum ganz mitlebenden Künstler geworden.

Nun der andere, der Humorist von Grund aus, an dessen Schaffen wir uns heute noch und hoffentlich lange noch erfreuen: Arthur Vollmer; er ist bald nach Engels in Berlin eingezogen und ist nun über ein Menschenalter an diesem Ort.

Aber er ist nie im Sinne von Engels „populär" gewesen — nur die Liebe und das Entzücken eines kleineren Kreises von Kunstfreunden hat ihm allezeit gehört.

Denn Vollmer ist nie recht „Berliner“ geworden; seine Kunst hat kein Fünkchen aufgenommen von der tüchtigen Nüchternheit, der überlegene Witzigkeit, die den Berliner ziert. Nie hat Vollmer einen Menschen, den ein Dichter ihm anvertraute, mag es Shakespeare oder Iffland, Anzengruber oder Moser gewesen sein, hochmütig angeschaut und verspottet: Liebe hat er für alle gehabt und ein lachendes Verstehen.

Güte, Schmiegsamkeit, Weichheit ist alles in Form und Wesen seiner Kunst.

Wie war bei Engels schon der Leib feist und gedrungen, das Gesicht oval und straff, die Gebärde scharf und kurz. Vollmers Körper ist lang und hager, im länglichen Oval seines Gesichts scheinen alle Züge zu feinnerviger Beweglichkeit gelöst, und seine Gebärden sind fahrig lang, fast schlottrig. Aber seine Hände können in unendlich zarten und weichen, schweren und leisen Bewegungen die Seele sichtbar machen, sein faltiges Gesicht kann in großzügigem Linienspiel gleich stark die kindliche Einfalt und die gründliche Vertrottlung, die harmlose Bramarbaswut und die gefährliche Scheinheiligkeit spiegeln, und seine lange Gestalt kann ebenso erbarmungswürdig um einen armen Sünder baumeln wie sich bedrohlich als Leib eines gefährlichen Hallunken aufbäumen. Aus einem Kadelburgschen Schwank ist mir nicht das mindeste mehr erinnerlich, als daß er für Arthur Vollmer Anlaß war zu einer unvergeßlichen Gestalt: es war eine Art berliner Zuhältertyp, aber ins Phantastisch-Unheimliche gesteigert, — eine lange dünne, vorgebeugte Gestalt, die immer schlich, plötzlich

da war, schlangenhaft emporschnellte und beängstigend langsam, drohend die Worte heraufzog. Wie ein Alpdruck steht dieser Kerl noch heute vor mir. Und daneben tritt sein Dorrit (anläßlich einer Schönthanschen Albernheit entstanden) das große Kind mit grauen Haaren, in seinen kleinen Bettelpraktiken und Eitelkeiten so liebenswürdig, so über jede Entschuldigung hinaus selbstverständlich — so ganz naive Gutartigkeit. Zwischen so polar entgegengesetzten Punkten spannt die schöpferische Phantasie dieses Künstlers das goldene Lebensseil — selbst über den Abgrund schriftstellerischer Nichtigkeiten. Wie unvergeßlich geprägtes Leben aber entfaltet er erst im Dienste der Dichter, wenn er als Shakespeares Pistol einherpoltert, als Lessings Wirt hinhuscht, als Schillers Kalb herbeitrippelt.

Wie ist in all diesen krausen närrischen Formen die immer große Natur, das immer weise Leben geliebt und mit Lächeln geehrt! Wie lebt Vollmers Schmock in der Liebe seines Gestalters! In scheuer leiser Schlichtheit ist der Jammer einer gedrückten gutartigen Kreatur gezeichnet. Aus der rührenden Dumpfheit dieser getretenen Natur kommen dann Versuche, Menschenwürde zu bewähren, so seltsam täppisch, so heiter paradox, daß wir lachen. Aber kein Lachen äußerer Amüsiertheit oder befriedigter kritischer Ueberlegenheit — sondern ein recht göttliches Lachen, ein seelig ergriffenes Lachen, das uns schüttelt, weil wir empfinden, in wie wunderlichen Verschränkungen die große Natur noch überall ihren Reichtum, die Menschenseele ihre eingeborene Güte bewähren kann. Dies ist das Lachen unter Tränen, das der Humor schenkt.

ALBERT BASSERMANN

Ich halte Albert Bassermann für einen der stärksten Darsteller moderner Kultur, die wir zurzeit auf der deutschen Bühne haben. Aber es scheint mir nicht leicht, den Kreis von Lebensstimmungen zu umschreiben, durch deren Ausdruck er uns Zeitgenossen in einer Weise teuer wird, die dem, was zu aller Zeit die Kunst allen Menschen leistet, noch einen besondern, einzigen Wert hinzufügt. Wenn es die Kulturbedeutung eines Künstlers wie Oscar Sauer zu erkennen gilt, so gewährt schon der klar und vornehm begrenzte Rollenkreis dieses Schauspielers einigen Anhalt. Hier, wo die viel weniger kulturell verklärte, elementarere Kraft eines Jüngern fast allseitig um sich greift, wo ein ungebrochener Gestaltungswille fast jede dichterische Menschenform mit eigenem Leben zu beseelen wagt — da bietet die Auswahl im Stofflichen dem Betrachter keinerlei Orientierung. Die Erkenntnis muß sich hier ganz vom Was aufs Wie, vom Inhalt auf die Erscheinungsform zurückziehen.

Die der Schauspielkunst wesentlichen Formen werden in zweierlei Material gebildet: in Haltung und Bewegung des menschlichen Körpers und in Färbung und Modulation der menschlichen Stimme. Was irgend uns an einem Schauspieler groß und bedeutsam erscheinen mag,

es wird wirksam nur, weil es und so weit es sich in dieser zweifachen Materie ausgeprägt hat. Beschreiten wir nun bei der Betrachtung des Schauspielers Bassermann diesen umgekehrten Weg: suchen wir (statt aus dem allgemein erfaßten Sinn die Bedeutung der Formen zu erschließen) durch Betrachtung der Bassermannschen Gesten und Laute den menschlichen und kulturellen Sinn seiner Gesamtleistung zu verstehen.

Das Hauptmaterial der Bassermannschen Menschendarstellungskunst ist ein Körper von ziemlich ungewöhnlichen Dimensionen. Der so selbstverständliche Gedanke von einer „Genialität des Körpers", den uns verchristlichtes Lebensgefühl befremdlich gemacht hat, und der nur noch schönen Frauen gegenüber als Galanterie eine kümmerliche Existenz führt, dieser Gedanke drängt sich bei jeder Betrachtung gerade der Schauspielkunst auf. Wo wäre der große Menschendarsteller, dessen Kunst nicht zugleich mit seiner physischen Natur alle, auch die innersten, Bedingungen zugemessen sind? Die souveräne und einsichtige Beherrschung dieser „Mittel" ist die intellektuelle, willkürliche Leistung des Schauspielers; aber das Ueberwillkürliche seines Schaffens, das „Geniale" ist, wenn dem Körperlichen nicht identisch — das ist eine metaphysische Hypothese — so doch gewiß den körperlichen Mitteln untrennbar eingebunden. Nichts ist törichter als von der „eigentlichen" Genialität des Schauspielers „rein" körperliche Vorzüge als zufällig oder äußerlich abtrennen zu wollen: der Körper und das Organ der Duse sind in der Tat „genial", so genial wie das Auge und Handgelenk Rembrandts und das

Gehirn Darwins es waren. Für den, der in künstlerischen Dingen Zusammenhänge zu sehen versteht, müssen also auch die besondern Maße von Bassermanns Körper viel vom Wesen seiner Kunst verraten. Es ist ein sehr hoher und schmaler Körper, der nicht hager oder dürr, aber doch sehnig und karg wirkt. Dieser Körper ist sehr beweglich und doch nicht eigentlich geschmeidig; seine Bewegungen sind nicht biegsam, weich, gefällig, sondern straff, winklig stoßend. Diesem Körper ist es eigen, sich in möglichst geschlossenen, fast rechtwinkligen Flächen aufzurichten. (Konzentrierende Bewegungen wie die Hände in den Taschen, die rechtwinklig angelegten Ellenbogen u. a. m. sind Bassermannsche Lieblingsgesten). So entstehen Bildungen, die mit dem ganzen merkwürdig erregenden Reiz des Flachreliefs zwischen plastischer und rein flächenhaft zeichnerischer Impression schwanken. Und diese schmalen schlankgestreckten Gesten, diese zum Rechteck strebenden hohen Formen gemahnen doch keineswegs (wie z. T. ähnliche Körperformen bei Josef Kainz) an den sehnsüchtig gedehnten, hierarchisch gesteiften Stil der Präraphaeliten. Eckiger, muskulöser, wilder, männlicher ist die Sprache dieser Körperlichkeit, und in der Formensprache der bildenden Kunst scheint ihr am ehesten der Stil Meuniers zu vergleichen, dessen Gestalten mit einer ähnlich harten, gereckten Inbrunst aus dumpfer, rauher, schwerer Natürlichkeit in die hohe, sinnbildlich ergreifende Einfachheit rechtwinklig klarer Flächen streben. Derselbe Stil spricht mit eindringlichster Wucht aus dem Rhythmus der Bassermannschen Bewegungen; diese langen Glied-

maßen vollführen in wichtigen Momenten merkwürdig kurze, herb zuschlagende, hart zusammengepreßte Gesten, und erzielen zuweilen durch dumpf monotone taktmäßige Wiederholung solcher Geberden eine durchgreifend großzügige Wirkung. Nie werde ich den blitzartigen Schlag vergessen, mit dem Bassermann als junger König Heinrich den Dolch von oben her in den Stuhl stürzen ließ, auf dem man eben den Kaiser gehöhnt hatte, ebensowenig wie jene pendelschlagartige Geste, mit der die rechte Hand den Spazierstock in die linke schwingen ließ, die letzte Rede des Herrn von Sala (im ‚Einsamen Weg') mit hämmerndem Rhythmus dumpf unterstreichend. Und wieder denselben Grundcharakter hart zusammengeballter, schwer gebändigter Leidenschaft trägt sein Mienenspiel, das nirgends größer ist als in der Abspiegelung krampfhaft angespannter zitternder Selbstbeherrschung. Bis dann jäh überwältigende Wildheiten die hart kühle Fläche durchbrechen und verwüsten. Dies fast übermenschliche Ringen alter stolzer Selbstzucht mit tötlichem Schrecken macht jenen Moment so unvergeßlich erschütternd, in dem Herr von Sala das Ende des Geliebten andeutet. Und dies Aufspringen der Seele aus trotzig beherrschter Miene macht den Augenblick so einzig schön, in dem Dr. Stockmann aufjubelt: „Die Jungens — die Jungens — nein! — —" Ich denke, man empfindet schon, worin der eine Stil dieser ganzen Körperlichkeit besteht, den Haltung, Geste, Mienenspiel gemein haben: es ist die Einfachheit schlanker, knapper, kühlbegrenzter Formen, zu der eine reine Inbrunst reiches Leben zusammenzudrängen strebt, und aus der

sich doch je und je die Schwingungen leidenschaftlicher Sehnsucht mit hartem Schlag karg und herb entladen.

Und nun das andere große Material seiner Kunst: Bassermanns Sprache. Zunächst: die stärkste Besonderheit gibt seiner Stimmfarbe — der badische Dialekt. Hier ist wieder eine sehr landläufige Torheit der Schauspielerkritik abzuwehren, jene Art „dialektischer Sprachfärbung“ mit Bedauern als Mangel am Ideal der reinen Sprache zu verzeichnen. Diese „reine“ Sprache ist nämlich erstens nur ein theoretisches Postulat, das gerade bei Schauspielern ersten Ranges (ich nenne die deutschen Namen Kainz, Reicher, Matkowsky, Rittner, Bassermann) nie erfüllt ist; und dann ist die dialektreine Sprache auch ein falsches Postulat, denn die Stimme, die nicht mit der Eigenart einer Landschaft und einer Rasse die Worte färben lernte, wird nie einen Text zu ganz lebendigem Klang erwärmen können — die letzte individuelle Kraft wird ihr fehlen. Der dialektische Tonfall an sich also ist tauglicher Stoff in den Händen des Bühnenkünstlers: es kommt nur darauf an, wie er ihn formt. Bassermann nun formt aus dem singenden Sprachklang seiner Heimat (einzelne Entgleisungen gewiß zugegeben) etwas Köstliches. Die gezogenen Kehllaute dieses Dialekts leihen seiner Sprache ein nervöses Schwingen, in dem es ständig wie von zuckenden Sehnsüchten, wetterleuchtenden Leidenschaften zittert. Zu welch wunderbarem Rhythmus formt sich das badische Singen, wenn, einem zerbröckelnden Feuer gleich, das bitterste Weh des Volksfeindes verzuckt in den langsamen Worten „Peter, du bist doch ein ganz gemeiner



GEORG ENGELS

it Genehmigung von E. BIBER, Hofphot., Berlin und Hamburg.

Plebejer" — und zu welchem sturmgepeitschten Schrei bäumt sich diese Melodie empor, wenn der Narziß aufheult: „An dem Abend ging ich in den Bois de Boulogne — und da hab ich mein bißchen Menschenwürde begraben." Solchen Moment vergißt man nicht, überhaupt nicht leicht einen, in dem ein Bassermannscher Mensch weinte. Denn darin ist seine Kunst vielleicht am stärksten, in diesen merkwürdigen Lauten des Körpers: Lachen und Weinen. Das wilde, selige Knabenlachen, das stumme, gewitterhaft zuckende und das dumpf aufschreiende Weinen ist sein eigen — und der Ausdruck jener tiefsten Lebenseinheit, in der Wollust und Weh nicht mehr geschieden sind, in der die Seligkeit weint und der Gram auflacht: der ist das höchste Vermögen von Bassermanns Körperkunst.

Diese Stimme, deren Klang, in zitternd schlanker, rauh gedämpfter Melodik hingleitend, mit so überraschender Leidenschaft jäh einen dominierenden Ton accentuiert; dieser Körper, dessen Mimik aus schlankhohen Formen von herber Gefaßtheit in Gesten von wildstoßender Gewalt übergeht; diese ganze rauh gereckte, inbrünstig zitternde, wild hochstrebende Körperlichkeit wird Kunstform einer Natur, deren besondern Sinn im Leben unsrer Zeit ich nicht besser andeuten kann, als durch Mitteilung einer seltsamen Erfahrung.

An Stätten, wo man den vierten Stand mit bitterm Ernst an seinem Aufstieg arbeiten spürt, in Versammlungen des Proletariats, streitbar-politischer oder kulturell-friedlicher Art, geschah es mir ein paar Mal, daß wie in einem Wetterleuchten jäh ein Bild Basser-

mannscher Kunst vor mir auftauchte, seine Geste, der Klang seines Satzes. Die seltsame Assoziation, die aus diesem Milieu die Vorstellung dieses Künstlers erzeugte, verrät, glaube ich, am deutlichsten, welcher Zug moderner Kultur es ist, der in Albert Bassermanns Kunstwerken mit so stürmischer Gewalt aufstrebt. Der Wille zum Licht, der inbrünstige Schönheitshunger, die gottsuchende Sehnsucht, mit denen eine verarmte, verdüsterte, entheiligte Welt wieder emporringt — dies ward zitterndes Leben in den trotzigharten, sehnsüchtig gereckten, männlich bittern Linien der Bassermannschen Kunst. An eine noch gebieterisch aufrecht erhaltene vornehme Form des Lebens brandet drohend, wild, unterwühlend eine neue heißere Lebenskraft, Untergang drohend — und neuen Aufgang vielleicht. Bassermann ist der Sucher, der Frager. Er gestaltet den Lebenshunger und den Schönheitsdurst, die zuckenden Lippen und die ausgestreckten Hände. Mit seiner großen artistischen Reife gibt er die Welt des Keimenden, das in ungereifter Sehnsucht emporlangt ins Licht. Er gibt jene psychische Situation, der als soziale Situation der Befreiungskampf des Proletariats entspricht.

Deshalb spielt er am besten Gedrückte, Sehnsüchtige, Lebenhungernde. Deshalb war seine erste große Kunsttat in Berlin ein junger Königssohn, in dem dumpfer Gewissensdruck mit wildem Herrscherwillen ringt. Deshalb war er groß als Schmock, als Narciß, als Nikita — am größten, als er Bratt, den Gottsucher, spielte. Deshalb schuf er noch aus dem Tartüff einen armen, verzweiflungsgierig ins Licht langenden Proletarier und

versuchte mit seltsam advokatorischer Inbrunst gleichsam „Rettungen“ an Geßler, an Helmer. Er hat die heilige Mitleidenschaft, die das Recht jedes Gescholtenen ergreift, ein im tiefsten Sinn advokatorisches Genie. Als Volksfeind, als der bitter enttäuschte Mann des reinen Willens und der großen Güte, ist er auf seiner Höhe. Bei den Lebenskünstlern Arthur Schnitzlers, deren psychologische Verschlungenheiten seine große Kunstintelligenz sicher nachzeichnet, ist es wieder die tiefe Resignation ungesättigten Schönheitshungers, die seiner persönlichsten Note Raum gewährt. Im Kern unwahre Naturen, den Hjalmar Ekdal und seine Brüder, kann Bassermann, wie richtig sein großes Können auch jedes psychologische Detail trifft, doch im Ganzen nie voll lebendig machen. Trügerischen Talmiglanz kann er nicht überzeugend vorspiegeln — zuviel männlich harte, sehnsuchtsreine Inbrunst wohnt im Klang seiner Stimme, in der Bewegung seines Körpers. Und so unübertrefflich er die erwartende zitternde Spannung der Sinne gibt: den eigentlichen Sinnenrausch, das schwelgende Genießen, das schöne Versunkensein hat er mir nie glaubhaft gestaltet. Denn in seinen herbgestreckten Gesten, seinen schmerzlich heiß wogenden Tönen wohnt nicht die Schönheit, sondern die Sehnsucht nach der Schönheit. Vielleicht ist er uns eben darum am teuersten unter allen Menschen-Darstellern moderner Kultur.

OSCAR SAUER

An einem Wintertag, als die Nachmittagssonne mattgolden über den Schnee des Tiergartens glitt, sah ich ihn am Arm einer großen weißhaarigen Frau langsam herankommen. Er ging in einen schweren Pelz gehüllt, ein wenig gebeugt. Die Luft war ganz still und klar, und man hörte den Schnee knirschen. Er sprach nicht, und seine Augen gingen mit einem unsagbar herben Lächeln über die toten Sträucher, die ihre kahlen Ruten hart umrissen in das kalte Licht hoben. Mir war, als sähe ich den König eines großen Landes, von schwerer Krankheit bedroht, noch einen Gang durch den Park seines Schlosses tun.

Der Mann war aber der Schauspieler Oscar Sauer. Es war das einzige Mal, daß ich ihn anders als auf der Bühne sah; aber mir ist, als hätte ich ihn nie in einem Rahmen gesehen, der sein innerstes Wesen besser zum Ausdruck brachte.

Denn es war Winter, und eine späte müde Sonne legte letzten königlichen Glanz über die Reinheit der toten Erde.

* * *

Oscar Sauer ist keiner der Namen, die der Theaterruhm durch die Welt posaunt, deren Auftauchen in der Provinz volle Häuser macht. Auch in Berlin, wo er

nun schon seit anderthalb Jahrzehnten abwechselnd am Deutschen und am Lessing-Theater wirkt, hat er keinen „Kreis begeisterter Verehrer“ um sich geschart, ist er kein Heros der Theatromanen. Alle Jahre aber geschieht es zwei- oder dreimal, daß eine Zahl Empfänglicher — solcher nämlich, die die Kämpfe unsrer Zeit nicht eitel und lüstern mitspielen, sondern zutiefst erleben — das Theater verläßt, in allen Lebenstiefen aufgerüttelt und mit dem Bewußtsein, ein unauslöschliches Bild ihres eigenen Schicksals mit sich fortzutragen, ein Bild, das eine starke Künstlerhand aus dem Stoff einer großen Menschennatur klar gebildet hat. Aus diesem erschütterten Gefühl, diesem tiefen Bewußtsein steigt ein seltsam persönliches Dankgefühl für Oscar Sauer, in dem dieser große Mensch und starke Künstler ungewöhnlich deutlich verwachsen erscheint.

Es ist nicht der harthelle Zug gesunden Lebens, der von Oscar Sauer ausgeht; seine Kunst gestaltet nicht die großen, einfachen Leidenschaften der Menschheit, wie sie in ewig gleicher Art sich entzünden und entladen; nicht im weltenweiten Kreise Shakespearescher Kunst findet seine Menschengestaltung ihre Stoffe. Wo Sauers Kunst am allereigensten und unvergleichbarsten dasteht, da entwächst sie dem enger begrenzten Gebiet einer Lebensstimmung, die im besondern Sinne unsrer Zeit eigen ist, wenn auch der tiefgrabende Künstler von hier aus seinen Schacht in das Ewig-Menschliche zu treiben weiß. Einer der dunkelsten Grundtöne in der Melodie unsrer Zeit ist es, den Sauer zum Schwingen bringt; er gestaltet das Schicksal, dem viele der besten zum Opfer

fielen, die das neunzehnte Jahrhundert zu Ende lebten: Er spielt das Schicksal der entthronten Könige, der verhöhnten Heiligen. Den heimatstolzen Patrizier spielt er, den eine wesensfremde, jäh Herr gewordene Macht in den wilden Kampf des Tages hinausschleuderte; den aufklärungsfrohen Gelehrten, der plötzlich der Fülle unentwirrbarer Rätsel hilflos gegenüberstand; den siegesgewissen Volksbeglücker, dem sich die Unmöglichkeit seiner Pläne vernichtend enthüllte. Das Schicksal der plötzlich verarmten Adelsträger einer alten Welt, Wikingerhelden, die Schiffbruch gelitten haben, mit einem Wort: die Menschen des Ibsenschen Zwischenreichs gestaltet Oscar Sauer.

Er spielt nicht den ganzen Ibsen. Wo im Werk dieses Gewaltigen der wilde Lebenswille einer neuen Generation spricht, die mit ihrem heißen Schönheitshunger sich aus allen Bitternissen zum Licht emporarbeiten wird — da ist die adlige Feinheit, die leise Müdigkeit der Sauerschen Kunst nicht wohl am Platz. Für jenen großen Teil des Ibsenschen Lebenswerkes aber, der Klage und Anklage, Melancholie und Resignation ist, gibt es heute keinen eindringlicheren Vermittler als Oscar Sauer.

Die Mittel dieses Künstlers sind Geberden von so grenzenloser Schlichtheit und Natürlichkeit, daß sie ihn ganz nebenbei befähigen, in allen Bühnenstücken der jungdeutschen Natürlichkeitskunst seine größere Natur einzufügen. Doch eignet diesen Geberden, zumal in den pastoral ausgreifenden Bewegungen der Hände, ein Pathos, daß alle Sauerschen Gestalten zu mehr als wirklichen Sinnbildern einer hohen Menschlichkeit stilisiert. Und

dazu kommt eine Stimme, durch deren nervös hinhallende Schwingungen man das Sichregen der Seele wahrzunehmen meint, wie durch eine feine gespannte Haut den Pulsschlag warmen Blutes. Eine Stimme, die Tiefmenschliches kündet, und über deren Vibrationen doch stets ein Ton schwebt, dessen stolze Feierlichkeit allem Spiel der Affekte entrückt zu sein scheint. Von der tief zu verwundenden, doch nie zu erniedrigenden Seele eines Adelsmenschen spricht diese Stimme. Aber noch mehr als sie sprechen vom tiefsten Wesen dieses Mannes die Augen, diese unsagbar melancholischen, unsagbar gütigen Augen. In ihnen kann in vornehm gehaltener Frivolität die dämonisch spielende Herrschsucht eines Gerichtsrats Brack blitzen; in ihnen flackert der Wahnsinn Ulrik Brendels empor, der in den Trümmerhaufen seiner Ideale starrt: in ihnen spiegelt sich das feinfühlig tastende Bemühen, die grenzenlose Güte des Doktors Wangel. In diesen Augen irrlichtert die nervöse Schwäche eines Johannes Vockerat und blinkt die lächelnd überlegene Ironie eines Hofmanns. Eines aber bleibt gleichsam als Thema all dieser meisterlich gespielten Variationen fühlbar: das selbstverständlich schlichte Aristokratentum eines Menschen von feiner alter Kultur, der den Pöbel haßt und die Menschen liebt.

Das einfache Negativ solch selbstverständlichen, selbstsicheren Aristokratentums ist die große komische Leistung, die diesem ernstesten aller Schauspieler gelang. Sauers Amtsvorsteher Wehrhahn im „Biberpelz“ ist nur deshalb so erschütternd komisch, weil er in ruhiger Naturtreue mit einem tötlichen Ernst gespielt wird, der erst durch den stechend grellen Kontrast, in dem die

intellektuelle Kraft zur Selbstgewißheit dieses Edeln steht, so lächerlich wirkt. An der Grenze des Tragischen steht dieser Amtsvorsteher in seiner fürchterlichen Selbsttäuschung stets. Und diese Grenze überschreitet der Künstler, zum höchsten Gipfel seines Schaffens gelangend, in Ibsens Tragikomödie von der „Wildente“ als Gregers Werle. Diese Gestalt wird nach Oscar Sauer nicht mehr neu ausgeprägt werden können; er hat sie zu Ende gespielt wie wohl selten ein Schauspieler eine Poetenschöpfung. Sein bloßes wortloses Auftreten entsiegelt den Sinn des Stücks: dies kahle, faltig eckige Gesicht, aus dessen trostloser Häßlichkeit große graue Augen scheu wie verirrte Vögel umblicken, die tappenden Bewegungen dieses Mannes, der zwei linke Hände zu haben scheint, das alles schreit uns zu von dem Unheil, zu dem dieser lebensfremde Tor, dieser starrsinnige Träumer sich und andern geboren ist. Und wenn er den Mund auftut, und die Worte widerwillig zögernd herausfallen, als stehle sich mit jedem ein Stück höhnisch gehegten Grames fort: — „wenn man das Pech hat, Gregers zu heißen, Gregers und noch Werle dazu, hast Du schon so etwas Häßliches gehört?“ — den Klang dieser Worte werde ich nicht vergessen, und immer werde ich den Schauer fühlen, mit dem mich dieser verblutende Ton durchrieselte — eine Welt voll zerbrochener Güte, zertretener Hoffnung, voll Gram, Ekel und Verzweiflung dehnte sich zwischen diesen Lauten.

Hier hat Oscar Sauer sein Höchstes gegeben. Der Adelsmensch, dessen Ritterlichkeit in dieser neuen Welt Don Quixoterie und fast ein Verbrechen geworden ist,



OSKAR SAUER

BECKER & MAASS phot.

der ein Narr seiner Sehnsucht, ein Opfer seines Glaubens geworden ist, er hat in Ibsen-Sauers „Gregers Werle“ seine größte dichterische und schauspielerische Repräsentation gefunden. Mit seinem reichen Können mag dem Schauspieler Sauer noch die oder die andersartige Gestalt gelingen; das tiefste Wesen seiner großen Menschlichkeit und damit das wahrhaft Eigene und Große seiner Kunst enthüllte diese eine Rolle in nicht zu überbietender Vollständigkeit.

Nur noch einmal faßte ein günstiger Zufall alles das, durch dessen Ausdruck uns Sauers Kunst so wert und bedeutsam ist, mit fast aufdringlicher Epigrammatik, in eine Gestalt zusammen. In einem großentworfenen, kleinvollendeten Schwank Maeterlincks hatte Oscar Sauer einen verhöhnten Heiligen zu spielen. Wer gesehen hat, wie dieser „heilige Antonius“ stumm und regungslos dastand und nur mit dem Blick der großen trauriggütigen, göttlichlächelnden Augen den vorlauten Spott zudringlicher Schwätzer bändigte, der hat etwas Großes erlebt. Aber eigentlich nichts Neues, denn Oscar Sauer stellt im Grunde immer einen verhöhnten Heiligen dar.

EMANUEL REICHER.

Emanuel Reichers Persönlichkeit verlangt wohl eigentlich heute schon eine historische Würdigung. Nennen ihn doch die Theatergeschichten mit gutem Grund den Bahnbrecher des „Naturalismus“ in der Schauspielkunst, den Schöpfer des „Berliner Stils“. Und Reicher ist jener Bewegung, in der sich vor zwei Jahrzehnten die deutsche Schauspielkunst verjüngte, nicht nur ein Träger durch die Tat, sondern auch ein bewußter Vorkämpfer durchs Wort gewesen. Naturen wie Rudolf Rittner und Else Lehmann hatten und haben keinen andern Wunsch, als ihrer innersten Art gemäß sich künstlerisch zu entfalten — als bewußte Träger eines ästhetischen Prinzips sind sie nicht gut vorstellbar. Reicher aber hat durchaus ein erzieherisches Temperament, eine aufklärerische Tendenz gehabt, er ist propagandistisch für seine Auffassung von Schauspielkunst eingetreten, wollte Beispiel geben und Jünger schaffen; und deshalb noch mehr als durch seine zeitliche Priorität erscheint er als der eigentliche Träger der norddeutsch-veristischen Bewegung in der Schauspielkunst. Die Ideen, die ihn damals leiteten, gibt am klarsten eine Briefstelle Reichers aus jener Kampfzeit, die Hermann Bahr einmal veröffentlicht hat:

„Wir wollen keine Kunstgesetze: wir wollen freie Entfaltung der Individualität. Wir wollen nicht mehr so spielen müssen, weil der große N. einmal so gespielt hat: wir wollen jeder für sich auf seine eigene Weise unsre Blicke in die Natur tun und das für uns aus ihr herausholen, was sich unsern Blicken enthüllt. Wir wollen nicht mehr effektvolle Szenen spielen, sondern ganze Charaktere. Wir wollen nicht ewig die alte Jamben-Tretmühle treten oder in wohlstilisiertem sogenanntem Konversationston interessant schwärmen oder witzeln . . . Nein, wir wollen, ob der Dichter uns in den Palast oder in die Hütte oder auf die Straße setzt, ob er uns in dichterischer Sprache der Verse oder in der plattesten Prosa der Schenke reden läßt, nichts andres sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Innern heraus die Empfindung der darzustellenden Personen übermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Gebärde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpaßt, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Beschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt!"

Gewiß, der Mann, der so schrieb, hat ein Anrecht, vom Chronisten der Vater des modernen Naturalismus genannt zu werden — — aber, wie Shakespeare sagt: „Ist das nun irgend etwas?" Wäre der Mann ein Künstler zu nennen, dessen erster und einziger Ruhm es wäre, ein ästhetisches Prinzip verfochten zu haben? Sind das je wahrhaft große Dichter gewesen, die dem lebendigen

Gefühl absterben konnten und nur noch in der Literarhistorie ihren Platz haben? Und könnte ein Schauspieler (in dessen Kunst alle Wirkung ja ans körperliche Sein gebunden ist) je ein Großer gewesen sein, wenn er noch lebt und spielt — und doch nur „historisch“ zu würdigen wäre? Sicherlich nicht! Denn alle Schulen und Theorienbildung bei Künstlern ist dogmatische Uebertreibung, verblendete Einseitigkeit, ist Irrtum — der dann, aber nur dann Bedeutung, Macht und sogar hohes Verdienst enthalten kann, wenn er der Bewußtseinsüberbau für einen starken Schaffenswillen, Werkzeug und Waffe für eine große Persönlichkeit war! Dann aber überlebte die Persönlichkeit und ihre schöpferische Wirkung sicher die „Richtung“ und die Theorie im Gefühl der Menschen. So ists hier auch. Was ist denn von der naturalistischen Bewegung (auch in der Schauspielkunst) übrig geblieben, als daß sie uns ein paar starke Persönlichkeiten durchgesetzt hat! Und was war diese ganze Lehre andres, als eine seltsame Verquickung von Selbstverständlichem und Falschem, die sich der Instinkt einiger Künstler als „neue Wahrheit“ zur Stärkung ihres Sicherheitsgefühls erschuf! In dem Protest der Naturalisten lag etwas sehr Richtiges, höchst Selbstverständliches: der Protest ursprünglicher, echter, aus eigenem Leben schöpfender Künstler gegen das herrschende Epigonentum, gegen Schauspieler, die nur „so“ spielten, „weil der große N. einmal so gespielt hatte“. Und es lag etwas sehr Falsches, sehr Subjektives darin: nämlich der Glaube, daß die vielleicht pathetische Art des großen N., selber die Natur zu stilisieren, entwertet

werden könne, daß der Zug gerade ihres Lebens zu unterwürfiger Einfachheit gegen die Natur ein allen verbindliches Kunstgesetz sei. (Ganz zu schweigen von der rein begrifflichen Konfusion, mit der hier ein Stil, der die Natur mehr auf intime als auf monumentale Wirkungen hin behandeln sollte, — „Naturalismus“ im Sinne von bloßer Natur-Nachahmung, also entschiedener Nichtkunst getauft wurde.) Immer haben sich die Vorkämpfer einer neuen Künstlergeneration gegen die Epigonen der vorher herrschenden Künstler im Namen eines Prinzips erhoben, — haben sich Naturalisten genannt, wenn sie es mit Nachzüglern eines monumentalen Stils, Idealisten oder Romantiker, wenn sie es mit Epigonen einer intimen Kunst zu tun hatten — und immer waren die Programme leer und bedeutungslos, sobald sie ihre Schuldigkeit getan, den Vormarsch frischer und echter Kräfte gedeckt hatten. Wie stellt sich denn heute, ein halbes Menschenalter nach der naturalistischen Evolution, der Stand unsrer Schauspielkunst dar? Ein paar prachtvoll eigene Künstler, zum Teil von besonderer Eignung für Widerspiegelung des kleinen, gedrückten, unbeherrschten Lebens, sind zur Entfaltung gelangt; aber hat der „neue Stil“ an sich noch irgendwie Wert und Kraft? Sind die Epigonen des Naturalismus, die jungen Leute, die sich bei saloppen Manieren und hebungslosem Gemurmel als kleine Reichers und Rittners spüren, vielleicht weniger unleidlich als die gespreizten und brüllenden Nachahmer der Hendrichs oder Barnay vor 1890? Sind uns eigene und starke Künstler, die neben den Naturalisten in ganz andrer Art erwuchsen,

ein Kainz, eine Eysoldt, etwa weniger wert geworden? Ja, ist uns, die wir im Siege der Naturalisten aufwuchsen, auch nur ein einziger der ältesten Schule entwertet worden, der wirklich ein Künstler war, aus Eigenem, Innersten etwas zu geben hatte? Vielleicht haben wir, durch den Naturalismus ermuntert, Possart oder Nesper noch schneller ablehnen gelernt; aber Sonnenthal und Lewinsky sind uns stets in Ehren geblieben! Ja, selbst ein so prononzierter Nichtnaturalist wie der verstorbene Maximilian Ludwig vom Schauspielhaus in Berlin hat mich mit seinem rein deklamatorischen Ton, seinen bloß dekorativen Gesten fast stets zu erschüttern gewußt, weil eine echte Leidenschaft, eine wirklich seelische Kraft aus seinem Pathos sprach. Gewiß habe ich in etwas heiterer Erinnerung, wie er in einem Börsenstück einmal als bedrohter Aktionär den Fall der Aktien melden mußte um „zzwanzig Prrrozentt!!“ — bebend, im Ton des Grafen Dunois und mit ruckartig beschwörender Geste. Aber beweist solche Entgleisung mehr, als etwa Rittners völliges Versagen in einem Renaissance-Versstück: nämlich daß den meisten Schauspielernaturen literarische Grenzen für wirksame Entfaltung gezogen sind? Und hindert es, daß ich den stummen Daniel und den König Etzel dieses Ludwig in unauslöschlich großer Erinnerung habe?! Nein, der Naturalismus an sich ist uns nichts geworden, vielmehr ist er in einem hohen Grade in Verdacht gekommen, eine reine relative Existenz zu führen: nämlich die Art von Pathos zu bedeuten, die der jeweils Ausschlag gebenden Generation am vertrautesten, am natur-

gemäßesten ist! Ich wenigstens muß mich oft mit nachdenklichem Vergnügen entsinnen, daß mir mein Vater erzählte: Barnay (Ludwig Barnay!) habe seiner Zeit als Tell stürmisches Aufsehen durch die revolutionär unpathetische, naturalistische (!) Art seines Spiels erregt. Und ich finde mich andererseits immer häufiger dabei, wie ich aus der Art der um 1890 ‚modernsten' Schauspieler, der Natürlichkeitskoryphäen Bertens, Reicher das ‚Pathos', die durchaus überwirkliche Steigerung des Ausdrucks durch einen ethischen Lehrwillen heraushöre. Ob den noch später Geborenen Reichers Redekunst vielleicht einmal so festlich irreal im Ohr klingt, wie uns schon Barnayscher Vortrag? Gerade bei Emanuel Reicher überraschte mich mehr als einmal die Empfindung, wie verwandt er im Ausdruck seiner innersten sehr gewichtigen, sehr nachdrücklich und gefühlvoll akzentuierenden Art im Grund dem Pathos jenes Maximilian Ludwig steht — bis zum Verschwinden all der technischen Unterschiede. Nein, der ‚naturalistische Stil' ist heute nichts Lebendiges mehr, und Reicher wäre unserm Gefühl nichts, wenn er nichts wäre als der theatergeschichtlich beglaubigte und sicherlich verdienstvolle Schöpfer dieses Stils.

Aber wir müssen uns zu Reicher wenden, weil noch heute aus seiner Kunst ein echtes und interessantes Stück Menschentum zu uns spricht, ein Menschentum, das in seiner Kraft und Begrenzung zu erkennen recht lohnend ist. Und da wird es freilich zu einem interessanten Symptom, daß Reicher der Begründer und Lehrer des Naturalismus ist. Denn es charakterisiert diese Persön-

lichkeit, daß sie aus echtem innern Bedürfnis und zeitgenössischen ästhetischen Irrtümern eine Lehre wob und mit gläubigem Eifer verfocht: so unnaiv bewußt zur Natur und so kindlich vertrauend zur Idee zu stehen, das charakterisiert ihn, Reicher — den Juden! Was die Schranken der Rassen auflöst und ins allgemein Menschliche führt, ist der Geist, der Intellekt. In dem Grade, in dem die Künste sinnlicher werden, werden die Rassenmerkmale an ihren Produkten stärker; und in der Schauspielkunst haben wir die ganz physisch gebundene Kunst, die Urkunst, die Schöpfer und Geschöpf noch nicht getrennt und den Körper des Künstlers als Kunstmaterial ergriffen hat. Da dominiert das Rassenmerkmal. Es ist kaum ein Schritt vorwärts zu kommen, ohne es heranzuziehen, ohne den halbslavischen Schlesier bei Rittner, den seltenreinen Germanen bei Kayßler, den Italiener bei Moissi zu betonen. Die jüdische Rasse freilich wirkt nicht in all den zahlreichen Fällen, wo ihr Blut in den Adern der Schauspielkünstler rollt, gleich stark; in vielen Fällen gibt sie den der Wirtsnation stark angepaßten Darstellern nur ein letztes, zuweilen nur Kundigsten fühlbares Aroma. Im Falle Reicher aber haben wir den jüdischen Schauspieler, dünkt mich, geradezu in Reinkultur, und vielleicht eben deshalb eine stärkere, eigenartigere, ja im gewissen Sinn vornehmere Erscheinung als in vielen Fällen, wo der jüdische Geist mehr unterirdisch glimmt, in einer dicht angesetzten germanischen Schale. (Ich denke an immerhin belangvolle Künstler, wie Ludwig es war, wie Max Pohl es ist.) Reicher stammt aus Galizien, wo es am tiefsten ist, aus Bochnia, unweit



EMANUEL REICHER

BECKER & MAASS phot.

Krakaus. Dort sitzen die Juden noch in geschlossener Masse, integer; von keiner bedeutenden Kultur zur Assimilation verführt, sitzen sie dort, eine Kernschar ihrer Rasse, fest — und sind doch nicht ansässig, nicht daheim. Sie wurzeln nicht: wie hingeschüttete Garben liegen sie auf dieser Erde, bereit, davon zu fliegen, wenn der Windhauch einer Gelegenheit sie anweht, gar der Sturm einer Leidenschaft sie ergreift. Generation um Generation werfen diese Ruhelosen viele der besten Erben ihrer in jahrhundertelangem Talmudstudium erzeugten höchst raffinierten, höchst einseitigen Geisteskultur aus auf die abendländischen Völker ringsum; und immer wieder bewältigt die altererbte Gehirnkraft dieser Menschen in staunenerregender Weise den neuen Stoff, und nach kurzem bewegen sie sich sicher (nur ein wenig zu ‚sicher' vielleicht, um für Einheimische zu gelten) auf der westlichen Erde — diese Kulturautodidakten. Zuweilen aber geschieht es, daß die ruhelose Sucherleidenschaft, der Einführungs-, Anpassungs-, Verwandlungstrieb dieser Menschen sich nicht rein spirituellen Kräften verbindet, sondern sich einer stärkern Physis, einer wildern Sinnlichkeit gesellt: dann ensteht ein Künstler, ein Schauspieler.

Emanuel Reicher wurde Schauspieler, „obgleich er damals die deutsche Sprache noch nicht völlig beherrschte". Aber sie lernen alles, diese Galizier. Reicher ist heute zweifellos einer der besten, klarsten und im mehr oberflächlichen Sinne auch dialektfreisten Sprecher der deutschen Bühne. Im tiefen Kern seiner Stimme singt freilich auch heute noch das hebräische Blut den ruhe-

los wiegenden Rhythmus jüdischen Leidens und Sehnens. Emanuel Reicher wurde deutscher Schauspieler und durchwanderte jahrelang alle österreich-ungarischen Dörfer; das Los des Bühnenahasvers, die Schmiere, kostete er bis zum Grund. Er faßte dann auf bessern reichsdeutschen Provinzbühnen Fuß, und 1887 kam er nach Berlin und entschied am Residenztheater seinen Sieg als Jago (neben Rossis Othello). Seither ist er in Berlin geblieben — vielleicht weil diese nahezu abstrakte ‚Großstadt', dieser wogende Arbeitsplatz zahlloser ungewurzelter Existenzen seinem fiebrigen und höchst intellektualisierten Temperament der beste Boden war. Aber seßhaft ist Reicher nicht geworden; er hat in den noch nicht zwei Jahrzehnten seines berliner Aufenthalts — vom Residenztheater an das Schauspielhaus und wieder zurück, vom Lessingtheater über das Deutsche, Kleine und Neue Theater zum Lessingtheater zurück — nicht weniger als siebenmal Direktion und Ensemble gewechselt. Und seine geistige Rastlosigkeit hat sich im Schauspielern niemals erschöpft. Er hat (übrigens in seiner gefühlvollen und ganz leicht dozierenden Art ausgezeichnet) rezitiert. Er hat sich um die Kaste der Mimen sozial gemüht, Bühnenklubs und Theaterschulen gegründet. Er hat sich aber überdies in jede menschenbeglückerische Bewegung gemischt, hat bei rationalistischen Weltverbesserungen jeder Art mitgetan. Er hing dem edlen Dilettantismus eines Egidy begeistert an und tat bei der Neuen Gemeinschaft mit. Er war allezeit für irgend eine neue popularphilosophische, humanitäre, hygienische Lehre entflammt und hat noch neuerdings sich für den

ärgerlichen Unfug der neuen Weltsprache eingesetzt und Goethes ,Iphigenie' (Gott sei's geklagt!) auf Esperanto aufgeführt. Und all das geschah mit jener reinen Vernachlässigung des Tatsächlichen, mit jenem intellektuellen Fanatismus, jenem naturblinden Dogmatismus, der überall den galizischen Kulturautodidakten kennzeichnet und neben allem Beschränkten und selbst Gefährlichen soviel geistige Kraft und so tief echte Hingabe offenbart, daß noch die törichtesten Handlungen dieses Menschen mehr Erstaunen als Verdruß, mehr Rührung als Gelächter wecken. Und ein Geist so ohne alle festen Naturwurzeln, ein so durch und durch spiritualisiertes Temperament mußte das Dogma vom Naturalismus in die Schauspielkunst einführen. Das ist eine höchst bedeutsame Ergötzlichkeit! Es sind niemals die großen, bodenständigen Naturen, die starken Kinder der Erde, die den Naturalismus zur Tendenz erheben. Kein Matkowsky hätte es getan und selbst ein Rittner nicht. Entwurzelte Träger einer übermächtigen Gehirnkultur, fanatisch rationalistische Rousseaus erheben den Schrei nach der Natur — die nervöse Sucht eines Heimatlosen, nur im eigenen Gehirn Behausten, sein leidenschaftliches Verlangen nach wurzelfestem heimatlichen Leben erzeugt naturalistische Theorie. Eine tiefe rationalistische Unkenntnis des wirklichen Naturwaltens birgt nämlich jeder solcher Naturalismus. Man sieht nicht ein, daß künstlerisch fruchtbare Natur nur die Natur ist, die im Künstler selbst steckt, die aus seinem Blut, seinen Nerven ins Kunstwerk hinüberströmt. Diese geistvollen Außenseiter der Natur glauben, daß des außerhalb befindlichen Naturstoffs Nachahmung ein Kunst-

werk ‚natürlich' und bedeutend machen könne! Und widerlegen, soweit sie noch irgend wirkliche Künstler sind, doch beständig ihren eigenen Irrtum.

Gewiß, seine nervöse Spürsamkeit, seine intelligente Wachsamkeit hat Reicher zu einem ausgezeichneten Beobachter gemacht; er weiß hundert kleine Aeußerungsarten menschlicher Temperamente, Gepflogenheiten bestimmter Klassen, Ausbruchsarten gewisser häufiger Affekte. Er macht das alles glänzend nach und bringt äußerst lebensecht den gutmütig trottligen Schankwirt und Exkomödianten Wermelskirch (im ‚Fuhrmann Henschel') auf die Beine und macht doch auch als Rokokomarschall (im ‚Ewig-Männlichen') eine stattliche und glaubwürdige Figur. Aber mit diesen und hundert ähnlichen trefflichen Leistungen wäre Emanuel Reicher doch blos ein verdienstlicher Kunsthandwerker, ein tüchtiger, aber ganz ersetzbarer Arbeitsmann — wenn es nicht eine Fülle von Gestalten gäbe, bei denen all seine nachahmende Geschicklichkeit gleichgültig wird und zurücktritt gegenüber dem Durchbruch seiner eigenen Menschlichkeit, gegenüber der innern Natur, die doch in seinem ruhelosen Blut, in seinem intellektualisierten Sehnen, Kämpfen und Leiden steckt. Erst wenn Emanuel Reicher die Natur des Juden und ihr Verhängnis in den besondern Mitteln seines Körpers gestaltet, dann wird er ein großer und unvergleichlicher Künstler.

Sehr viele und vielerlei Gestalten sind es, die Reicher von innen heraus beleben kann, denn was ihm seine Rasse als Gegenwert für jene verhängnisvolle Gabe, in allen Kulturen mit zu denken, vor allem auf den Weg der

Kunst gibt, ist eine in ‚tausendjährigem Schmerz' erworbene unbegrenzte Fähigkeit zum Mit-Leiden. Jene große Kraft des Mitgefühls, jene tiefe Weichheit der Seele, die für den Juden so oft und auch für Reicher zuweilen die Gefahr der Weichlichkeit, der Sentimentalität mitbringt, sie rüstet diesen Künstler doch mit seiner besten Kraft: das ‚düstre Martyrlied' seines Geschlechts geht gewaltig über Reichers Lippen. Alles Leiden gewinnt heiliges Leben in seiner Kunst. Nicht nur als Shylock ist er groß. Nicht blos, wenn er den alten betenden Juden spielt (in einem russischen Schundstück), der im Progrom sein Alles verliert wie Hiob, erzittert jeder Nerv, jedes Haar, jeder Ton seines Leibes in einem ganz durchfühlten Leid. Nicht nur, wenn er (in einem schon gründlich vergessenen Stück der Else Rosmer vor ein paar Jahren) einen jüdischen Journalisten mit einer schamvoll versteckten Künstlerseele spielt, wird er unvergeßlich durch den Unterton heimlichen Leides, mit dem er den jüdischen Witz der Gestalt durchtränkt, und durch den tierwilden Verzweiflungsschrei, der aus diesem zarten, zagen Menschen hervorbricht, als man mit seiner Schwester sein Höchstes antastet — seine Familie, das letzte Stückchen Welt, das dem noch so resignierten jüdischen Skeptiker heilig zu bleiben pflegt. Es brauchen nicht Juden sein, die Menschen, deren Seele Reicher durch die grenzenlose Kraft seines jüdischen Mitleidens vor uns leben macht. Nur Brüder im Leid brauchen es zu sein. Der alte Korbflechter Ansorge, in dessen geduldig sanfter Seele die Not schließlich wahnsinnfarbene Empörerschreie weckt, ersteht mit unheimlich

langen, zitternden Gebärden, traumhaft schwankendem, kindlich visionärem Ton — ein Gebilde von Zolas Art: symbolischer Naturalismus, ganz unhauptmännisch überlebensgroß. — Die Not bricht jedesmal die kältende Eisenkruste blos könnerischer Vielgewandtheit in Reichers Gestaltungen. Er war durchaus nicht gut, als er in Schnitzlers ‚Einsamem Weg' einen leidenschaftlichen Egoisten, einen gegen jedes Leid andrer verhärteten Genießer spielen sollte. Sein Julian Fichtner war lediglich sehr geschicktes Kunsthandwerk und wirkte trotz aller gerühmten ‚Natürlichkeit' der Technik pathetisch im peinlichen Sinne. Aber zum Schluß, da das Leben sich an diesem Verhärteten rächt und das Leid aus seiner Einsamkeit bricht: da klang der Ton von Reichers innerer Natur auf, da gab es ein paar ganz lebende tiefe Momente. Und Reicher war durchaus nicht gut als John Gabriel Borkman. Er machte mit seinem psychologisch raffinierten Verstand alles Nachahmbare im Gebahren dieses großen Menschen, dessen Gesten im engen Kerkerraum als größenwahnsinnig erscheinen, vortrefflich nach — und ließ kalt, schien naturlos, weil der eherne Ton eines wirklich zu Macht und Herrlichkeit Berufenen nicht in seiner Stimme, die Gebärde eines Napoleon nicht in seiner Natur ist. Aber ein Moment kam, wo dieser Borkman unter der Wucht des auf ihn gerichteten Hasses zusammenzubrechen droht, wo er wie ein Ertrinkender aufschreit: „Jawohl, wenn die ganze Welt mir im Chorus entgegenkläfft, daß ich ein Mensch sei, der sich nicht rehabilitieren könne, so muß ich es wohl zeitweilig selbst glauben!" In diesem Moment war Reicher groß: in seinen

Augen war ein flackerndes Licht des Wahnsinns, in seiner Stimme eine zerreißende, sich überschlagende Angst. Dieser tiefste erniederndste Leidensmoment des stolzen Borkman war der höchste der Reicherschen Kunst, dieser Augenblick allein bleibt aus diesem ganzen Reicherschen Borkman lebendig, unzerstörbar in mir. — Lebendig und unzerstörbar aber bleiben in toto alle Gestalten, die Reicher auf den Grundton des Leidens stimmen kann. Hier liegt nun sein Bestes, die Schönheit seiner Humanität, die edelste Kraft seines Mitfühlens: wie er Menschen als Leidende zu fassen und zu fühlen weiß, wie er uns zu tiefem Mitgefühl zwingt auch dort noch, wo andre nur Spott und Verachtung zu wecken wissen. Seine Kunst gibt das Komödiantisch-Verlogene eines abgedienten Schauspielers im ‚Nachtasyl', aber sie zeigt deutlicher fast noch als die Maske das Schmerzensgesicht hinter ihr. Er spielt den dicken, dummen, apoplektischen Kleinbürger Boubouroche so, daß wir die leidende, mißhandelte Kreatur in jedem Augenblick empfinden, wenn wir auch über seine dumme Spießbürgermanier lachen. Selbst den feigen, lüsternen Tyrannen Herodes bringt er uns menschlich nah, weil er in aller Gier und Gemeinheit doch die hülflose Angst dieses Geschöpfes betont, das ewig in einer Situation erzittert, der es nie gewachsen ist. Viel Erziehung zur Menschlichkeit, zum Mitleiden ist in Reichers Kunst. Am eigenartigsten und stärksten aber kann sie sich dort entfalten, wo es nicht dumpf instinktive Wesen, wo es Gehirnmenschen sind, die leiden, wo (das ständige Schicksal des Juden) ein selbstherrlich vermessener Intellekt dem Ansturm des Tatsächlichen,

Irdischen, der Natur unterliegt. Die naiv-dogmatischen Theologen (in den ‚Gespenstern‘, in ‚Candida‘), deren tragikomische Hülflosigkeit Reicher wundervoll trifft, bilden den Uebergang. Dann folgen die Kämpfenden: Strindbergs Männer, die in Wut und Qual dem Dämon des Geschlechts widerstreben, Wedekinds Doktor Schön, wie er, die Pistole in der Hand, die Treppe herabschreitet, den umschnürenden Erdgeist zu erschießen — und von ihm erschossen wird. Dies sind seine größten Leistungen. Sein salbungsvoll breites Organ gewinnt dann eine pastorale, besser rabbinische Gewalt ohnegleichen; während sein Gesicht weiß wird, seine Augen wie ausgehende Feuer flackern, seine Haare zu fliegen scheinen, während seine Hände mit breiter niederschlagender Wucht durch den Raum fahren (wirklich dämonisierte Katheder-Gesten!) predigt seine Stimme gleichsam den Feind in den Boden hinein — dröhnend, schrillend wie Gerichtsposaunen. Der Ethiker, der Theologe, der Akademiker, der Gehirnmensch, der Jude hat hier in seinem Verzweiflungskampf mit der Natur ein wahrhaft monumentales Abbild gefunden. Und daneben die Tragenden, die Stillen. Pfarrer Rosmer ist freilich von Reicher noch nicht endgültig ausgeprägt. Ein germanischer Künstler (von Kayßlers Art etwa) wird ihn in härtern, stolzern Linien vielleicht richtiger zeichnen. Aber nichts kann ihm größere Integrität, tiefere Sensibilität, zartere Verletztheit leihen, als die scheuen halben Bewegungen des ungeschickten Gelehrten, der schamvoll gepeinigte Ton des Edleren, mit dem Reicher diesen Fremdling in der Welt gestaltete. Dies ist die letzte Stufe des Leides,



ELSE LEHMANN

BECKER & MAASS phot.

und schon nicht mehr Leid zu nennen ist jene erdenfliehende, schmerzabstreifende Geistigkeit, mit der Reichers Astrolog ‚zu den Sternen‘ aufblickt; der naturüberwindende Spiritualist — der siegreiche Jude, Spinoza.

Einmal vor sehr vielen Jahren, in einem Fuldaschen Märchenstück, das ich, gottlob, bis auf den Namen vergessen habe, spielte Reicher einen Zauberer, ein spukendes, körperloses Wesen. Es war der echteste, unheimlichste Geist, den ich je auf einer Bühne sah, in dem dumpfen Singen seiner Stimme, den schattenhaften, flächenweiten Gebärden. — Ein berufener Darsteller von Gespenstern, körperlos spukenden Gehirnwesen, ein fleischloser Geist mit einer blutenden Seele: das ist in Wahrheit dieser ‚Naturalist‘ Reicher. Ein vorzüglicher Beobachter und geschickter Nachahmer von Lebensdetails — aber doch nur deshalb mehr als ein tüchtiger Kunsthandwerker, nur deshalb ein Schöpfer eigener und bleibender Werte, weil er viele Gestalten aus seiner innern Natur heraus beseelen kann mit dem Leben und Leiden eines Juden, weil er ein Ethiker ist, ein Lehrer des Mitleids.

RITTNER UND DIE LEHMANN

In einem mehr als zehnjährigen Zusammenarbeiten ist die Kunst Rudolf Rittners und der Else Lehmann für den Zuschauer so eng zusammengewachsen, daß eine gemeinschaftliche Betrachtung der beiden nahe genug zu liegen scheint. Ihre Zusammenarbeit war es in erster Linie, die dem Brahmschen Ensemble seine Physiognomie und seine theatergeschichtliche Bedeutung gegeben hat. Ihre beiden Gestalten sind es, an die man fast gleichzeitig denkt, wenn von dem naturalistischen Schauspielstil Berlins die Rede ist. Dies alles würde indes noch nicht dazu berechtigen, einem Künstler sein höchstes Recht: auf absolut vergleichslose Betrachtung seiner selbstständigen Eigenart, durch solche Kombinierung zu verkümmern, wenn nicht Gründe innerlicher Art dafür sprächen, wenn es mir nicht schiene, als ob der tiefste Grundzug seiner und ihrer Kunst an dem Gemeinsamen beider Künstler, und die feinsten Besonderheiten seiner und ihrer Natur gerade an dem Unterschiede dieser beiden Menschen am sichersten zu erkennen wären.

Rudolf Rittner und Else Lehmann sind das schauspielerische Aequivalent des jungdeutschen Naturalismus, wie er um 1890 die deutsche Literatur revolutionierte, nur daß die literarische Bewegung selbst in ihrem stärksten Vertreter, in Hauptmann, vielleicht keinen Künstler von

so elementarer, durchgreifender Gewalt gehabt hat, wie diese beiden Schauspieler. So ist Ludwig Devrient vielleicht der größte Artist der deutschen Romantik gewesen. So ist Josef Kainz wohl wie der früheste, so der stärkste Vertreter dessen, was man heute Neuromantik nennt. Indessen unser sprachliches Ausdrucksvermögen, das sich so viel mehr zur Beschreibung literarischer Phänomene eignet als zur Darlegung der Körperkunst des Schauspielers, läßt uns die an sich vielleicht als stärker empfundene schauspielerische Leistung doch erst durch das Gleichnis der blutsverwandten Dichtung recht begreifen. So kann man mit einigem Sinn behaupten, daß Rudolf Rittner der Schauspieler Hauptmanns ist. Sein äußerer Sieg, sein inneres Wachstum gingen der literarischen Bewegung völlig parallel, und ganz denselben Weg ist mit einem geringen zeitlichen Vorsprung Else Lehmann gegangen. Beide haben zunächst eine kurze Zeit voller Enttäuschungen und Mißerfolge. Das Neue und Eigene ihrer Natur wird vorläufig nur als krasse Unmöglichkeit innerhalb der alten, manierlich glatten Schauspielkunst empfunden, wie sie im besten Einvernehmen mit dem leblosen gekünstelten Gesellschaftsstück der Deutsch-Franzosen die Bühne beherrschte. Sodann erfolgen noch innerhalb des alten Repertoires ihre ersten Siege, weil die unverstellte Natur, mit der sie die Schatten der Konversationsstücke belebten, bei Kritik und Publikum bereits auf gleichgestimmte Seelen traf. Ihre Stellung in der Theatergeschichte und das ungehemmte volle Aufblühen ihrer Kunst wird aber erst in dem Moment gesichert, wo die Geister ihres Schlages in der Literatur mächtig

wurden, wo Else Lehmann in „Vor Sonnenaufgang“, Rittner in den „Webern“ triumphierte, wo die erst mißachteten und dann bestaunten Außenseiter der alten Kunst die eigentlichen Stützen des jungdeutschen Repertoires und damit Beispiel und Muster des naturalistischen Stils der Schauspielkunst wurden. Selten lassen sich zwei, in verschiedenen Formen mächtige Künstler so sehr als gleichen Bluts und gleicher Sendung erkennen wie Gerhart Hauptmann und Rudolf Rittner. Aber auch die Kraft der Else Lehmann liegt in annähernd der gleichen Sphäre. Der im Sinne Hauptmanns begriffene Ibsen der Gesellschaftsstücke, die kleinern Mitstrebenden Hauptmanns und Hauptmann selbst sind fast ausschließlich die Autoren gewesen, die Else Lehmann und Rudolf Rittner den Stoff zu ihren größten Werken geliefert haben. Das Wesen dieses Dichters und seiner Schauspiele ist in einem tieferen als dem schiefen ästhetischen Sinne der „Naturalismus“. Was sich formal als sorgfältige Wirklichkeitstreue, als eng gebundene Erdennähe äußert, das ist seinem innern Wesen nach ein Lebensstil, der eine haltlose hingegebene Liebe zu den Dingen, ein tiefes Gebundensein in der Welt, ein demütiges Versenken in eine höhere Macht bedeutet. Die Slaven, die nicht im Ueberwinden, sondern im Ertragen, nicht in der freien Beherrschung, sondern im demütigen Dienst des Lebens groß sind, sie sind die eigentlichen Erfinder und Meister des naturalistischen Stils, und es scheint mir noch viel zu wenig beachtet, daß Gerhart Hauptmann ganz und gar das Leben eines deutschen Stammes ausdrückt, der in sehr hohem Grade

slavisches Blut in sich aufgenommen hat. Rittner ist ein Landsmann Hauptmanns; die in Berlin gebürtige Else Lehmann ist ihrer Abstammung nach eine halbe Polin. Und nun scheint mir: diese beiden Menschen treten zwar mit ihrer breiten, üppig blühenden Bauernkraft die Erde, mit einer Kraft, die wir versucht sind, germanisch zu nennen, und die doch nur das allgemein gesunde Menschenteil der beiden darstellt; ihre tief gemeinsame Eigenart aber, die Basis all ihrer künstlerischen Besonderheiten, ward die slavische Mischung der Kräfte in ihrer Natur. Sie haben nicht den stolzen Geistesflug oder das selige Träumerlachen, mit denen germanische Künstler die Wirklichkeit überwinden, nicht den Furor wilder und erlesener Sinnlichkeiten, mit denen der Romane die Natur hinter sich zu lassen scheint. Eine inbrünstige Hingabe an das Wirkliche, eine rührend treue Liebe zur Natur, zu der Natur, wie wir sie alltäglich als strengen Herrn in und über uns fühlen — solch Dienen und Gehorchen und Ergebensein macht die Kunst der Else Lehmann und Rudolf Rittners so ergreifend und so stark . . . Und in diesem Engangeschmiegtsein an die Uebermacht der realen Welt liegen auch die Grenzen der beiden. Unmächtig ist ihre Kunst, wo nicht Dienst, sondern Beherrschung der Natur verlangt wird, wo intellektuelle oder phantastische Kräfte die Wirklichkeit stilisieren sollen. Else Lehmann zwar hat sich mit weiblicher Instinktsicherheit bisher kaum je aus jenem Kreise herausgewagt, in dem sie unbedingt Meisterin ist. Rittners aktiveres Temperament hingegen hat sich zuweilen an Aufgaben versucht, deren Mißlingen

für die Erkenntnis seines Wesens höchst aufschlußreich ist. Wenn z. B. für alle Hebbelfreunde sein „Meister Anton“ mit der gebeugten Hobelbankhaltung und der stoßweis-hastenden Sprache eine Unmöglichkeit ist, so liegt es gewiß nicht daran, daß dem Schöpfer des Fuhrmann Henschel die in dieser Gestalt niedergelegten Gefühlswerte verschlossen sind; aber jene trotzig intellektuelle Macht, mit der dieser Handwerker das Leben meistert, jene philosophische Bewußtheit, die ihm die ganz aufrechte, echt Hebbelsche Haltung gibt, die ihn bis zum letzten Augenblick als den harten Herrn und Gebieter des Wirklichen erscheinen läßt — sie liegen Rittner fern, und so wird ihm eine Hebbelsche Kämpfergestalt zu einem dumpf ringenden Dostojewskischen Leidensmenschen. Oder wenn Rittner im „Schleier der Beatrice“ bei der Darstellung des problematischen Poeten so völlig versagte, so lag es wieder nicht an seiner Unfähigkeit, sich in Seelenzustände dieser Art einzufühlen: er hatte nicht lange zuvor das Gegenteil bewiesen durch die prachtvoll ingrimmige Art, mit der er, ernstes Verstehen bezeugend, die ironische Version solcher Dichtergestalt den nervösen Artisten in Schnitzlers „Literatur“ verkörperte. Was ihn in jenem Renaissance-Stück lähmte und verwirrte, war der phantastische Hochflug, in dem Handlung und Sprache sich vom Wirklichen abzulösen strebten. Rittner ist ein Bauernsproß, und als der Erde treuester Sohn nur dort mächtig, wo er Wirkliches mit beiden Fäusten anpacken und Menschenbilder, deren Gang und Rede ihm natürlich und vertraut scheint, mit der inbrünstigen Leidenschaft seiner Bauernseele beleben

kann. Diese Grundbedingung des Schaffens scheint mir Else Lehmann mit ihrem Partner noch völlig gemein zu haben. Mit dem eigentlichen Gestaltungswerk aber beginnen sich zwischen der Kunst Rittners und der Kunst der Lehmann Unterschiede zu melden, die über die notwendige Differenz männlicher und weiblicher Art doch noch hinausgehen.

Else Lehmann ist die einfachere, gesundere, vielleicht auch reichere Natur: man kann kaum sagen, was für eine Art von Weib sie darstellt, denn es ist stets, als ob sie „das Weib an sich" gestaltet. Wohl sind ihr die besondern psychischen Raffinements gewisser Frauentypen, die sich die Gegenwart geschaffen hat, unzugänglich. Wohl vermag ihr göttlich starkes Plebejertum ebensowenig elegisch schlanke Mädchenart wie die überlegen sichere Weise der Weltdame zu geben. Aber in dem Kreise, der übrig bleibt, in dem das Weib dasteht als Lebenskämpferin, als Geliebte, als Gattin und als Mutter, da schafft ihre Kunst aus solcher tiefen Empfindung, daß Gebilde von mehr als wirklicher Wahrheit entstehen, Frauengestalten, die wie große Typen weiblichen Menschentums in unserm Gedächtnis bleiben. Was in diesem überreich quellenden Leben mit seinem pflanzenhaft glücklichen Lächeln und seinem tierwild gellenden Schmerzschrei als das spezifisch Weibliche erscheint, das ist die tiefe Mütterlichkeit, die sich im Zucken dieser starken Lippen, im Tasten dieser festen Hände nicht weniger ausspricht, als in der schwellenden Weichheit, der sorgenvoll zitternden Schwere ihrer Stimme. Es ist immer irgend ein Ausdruck von Muttergefühl, der die

größten Momente ihrer Kunst so unvergeßlich macht. Ob sie als einfältig gescheute Gina mit derbgesundem Hausfraueninstinkt sich um ihr Glück wehrt, oder als Mutter Wolfen mit selig sicherer Spitzbüberei für das Ihre sorgt; ob sie als Schnitzlersche Schauspielerin der Sehnsucht nach dem ungeborenen Kinde einen unsagbar erschütternden, stillen und reinen Ausdruck leiht oder durch die nie verklingenden Verzweiflungslaute einer Mutter uns hindert, ein peinliches Stück von Dreyer so schnell zu vergessen, wie wir wohl möchten: immer ist es das Licht der Mutterschaft, das die derben Erdenkinder ihrer Kunst mit einer Gloriole von hingebender Größe umleuchtet.

In so ungebrochenem Licht strahlt Rudolf Rittners Kunst keineswegs. Er ist viel eher eine problematische Natur, und da erst der Bruch der allen gemeinsamen Instinkte den besonderen „Charakter“ gibt, so ist er in seinen Gestalten doch viel individueller als die Lehmann und nicht etwa bloß ein grandioser Verkörperer des Typus „Mann“. Ein männlicherer Schauspieler als er ist zwar nicht leicht zu denken, aber durch seine feste bauernzähe, gefühlstreue Mannheit geht ein Riß: in seiner viel mehr bewußten Natur ist der „Naturalismus“ zu einem gefährlichen Problem geworden, indem er als einfaches, folgsames Geführtsein vom Leben sich gegen die Kunst überhaupt, als gegen eine willkürliche Herrschgewalt über das Leben, ein fast lästerliches Spiel wendet. Rittner war stets ein Schauspieler, der das Komödiespielen im Grunde verachtete; er war wie sein Wolfnarr, der Trutzbauer, der, zum Gaukler geworden, mit Neid und Scham



RUDOLF RITTNER

BECKER & MAASS phot.

und Sehnsucht auf die sichere, ehrbare, körnertragende Heimatscholle zurückblickt. Er hat zu unser aller Leid bewiesen, wie Ernst es ihm mit dieser Verachtung der künstlichen Kulturwelt war, er ist in ganz einziger Konsequenz auf dem Höhepunkt seiner Kraft und seines Erfolges umgekehrt, fortgegangen auf seinen schlesischen Bauernhof, der Erde „ausgesetztes Kind das heim verlangt!" Diese Wertung der Dinge aber war stets in ihm: Deshalb kam ein Zug bitterer höhnischer Wildheit in seine Kunst, die halbbewußt eine naturalistische Propaganda, eine haßvolle Bekämpfung alles bloß Scheinenden betreibt. „Das Embryo eines modernen Stimmungsmenschen" nennt Halbe seinen „Hans", mit dem Rittner den größten Erfolg seiner Jugendepoche errang. Solch Embryo ist in der schwerblütig starken Bauernart Rittners wirklich beschlossen, denn dieser eine Riß zwischen Schein und Wirklichkeit bildet den Keim, aus dem alle Zerklüftungen moderner „problematischer Naturen" sprießen mögen. Während deshalb das heiter ruhende Rund von Else Lehmanns Gesicht dem unbewegten Spiegel gleicht, der den Inhalt erst von der Stunde empfängt, der vom Bilde des Vorüberziehenden ein sonnenhaft helles oder fahlgrau stürmendes Gepräge aufnimmt, steht in einer Falte von Nase zu Mund ein bitterer Gram in Rudolf Rittners Gesicht fest eingegraben. Und dem Zucken dieser Falte entspricht die nervös vibrierende Art, in der sein völlig dialektbeherrschtes Organ mit grell verteilten Accenten Worte und Sätze herausschleudert. (Die ziemlich reine Sprache der Lehmann nimmt Rhythmus und Tempo nur von der Stunde,

in der ihre Gestalt eben lebt.) Seine Gesten sind nicht groß an Zahl und wiederholen sich oft — keine öfter und ausdrucksvoller als die Bewegung, mit der die Kante der Hand sich gegen die beiden Augen preßt, wie um einen Schmerz aus der Stirnhöhle zu reiben. Ein Ton von großer Erbitterung, melancholisch und gereizt zugleich, geht mit prachtvoll dunklem Glanz durch Rittners Kunst: er dröhnt voll zitternder Empörung im Weberlied des Jägermoritz, er schwillt an zum Liede vom brennenden Menschenleid, wenn er vor uns den Untergang eines Hauptmannmenschen lebt, wie er als Henschel-Wilhelm in Dumpfheit erstickt, als Florian Geyer in trauriger Schönheit verblutet. Aber dieser Ton kann auch jäh umschlagen in einen Humor, der gerade um seines leis schmerzlichen Untertons willen so wundersam echt ist. Er gibt den unvergeßlichen sentimentalen Strolch und Tantenmörder Grain im „Grünen Kakadu“, den despotischen Kesselflicker Jau, den biedern Dienstmann Loeffler mit einer Mischung leicht bitterer Ironie und tief gütigen Mitgefühls, der die menschlich reichste und reinste Heiterkeit entströmt, die zu denken ist. Die Wurzel aber seiner Ironie wie seiner Teilnahme bleibt auch hier die Stimmung des Naturalisten, der arme Erdenkinder nach irgend einem wirklichkeitslosen, schönen Schein haschen sieht.

Ich habe schon darauf hingewiesen, wie jene innige Vermählung mit dem Wirklichen, die der Kunst dieser Zwei solche Intensität und Gefühlsstärke gibt, ihnen zugleich Grenzen setzt. Mit dem Wirklichkeit meisternden Gedanken oder Traum fehlt ihnen natürlich auch die

Geste, der Ton, der ins Ueberirdische verwiese, der diese außerordentlichen Menschendarsteller für die Werke stark stilisierender Sprachkünstler tüchtig machte. Allzu irdisch ist ihrer Stimme Klang, allzu staubgefesselt, zimmergewohnt ihre Bewegung für die Welt Medeens und Genovevas, Golos und Jasons. Trotzdem hätte es ein schöner und großer Tag sein können, wenn Rittner, wie wir uns immer gewünscht haben, oder die Lehmann, wie wir immer noch wünschen wollen, Shakespeare spielen. Wohl umfaßt ihre Kunst diesen Größten nicht; aber seine Kunst umfaßt ganz die ihre. In seinem Hause sind aller echten Kunst Wohnungen. Der Naturalist wird ihn gewiß nicht erschöpfen. Aber in einen Teil des Weltphänomens Shakespeare wird die leidenschaftliche Wahrhaftigkeit dieser Künstler eindringen — zu vielleicht noch nie vorher erreichten Tiefen! Denn das gilt es, zum Schluß zu betonen: so leicht erkennbar die Grenzen des Naturalismus sind — innerhalb dieses Gebiets kann niemand zu größern Tiefen gestiegen, zu reiner, weiter gültigen Wahrheit gelangt sein als Rudolf Rittner und Else Lehmann.

ROSA BERTENS

Die beiden Stile, deren Nebeneinander-, Gegeneinander- und Ineinanderströmen wohl von Anbeginn den wesentlichsten Teil der Geschichte der neuern Schauspielkunst füllt, bezeichnet man vielleicht am besten als den distanzierenden und den identifizierenden Stil. Dies scheinen mir nämlich die großen prinzipiellen und in divergierenden Naturen stets neu erzeugten Gegensätze: die Kunst des Schauspielers, der zwischen sich und seine Schöpfung ein distanzierendes Bewußtsein stellt, der noch im Spiel mehr der meißelnde Bildhauer als die belebte Statue selbst erscheint, der durch die klare Gewalt seiner Arbeitsart den Zuschauer bezwingen will — und jene andre Kunst, in der Schöpfer und Geschöpf eines geworden sind, in der der Künstler nichts von Leib und Seele draußen behält, außerhalb des Werkes, und in der uns der Anhauch eines ganz lebendigen Geschöpfes überwältigt. Diese beiden Stile sind wie alle polaren Kräfte in der Geisteswelt keine ausschließenden Gegensätze; vielmehr können sie beide in Absolutheit nicht bestehen; sie müssen einander durchtränken, und der distanzierende Künstler kann so wenig ohne Momente voller Hingabe uns ergreifen, wie der ganz hingegebene Menschendarsteller zu einer reinen Wirkung gelangen könnte, wenn nicht in irgend einem Punkte seiner Pro-

duktion ein freies geistiges Abstandnehmen und Messen stattfände. Und trotzdem scheint mir das Vorwiegen der einen oder der andern dieser zwei Gestaltungsarten das stärkste Unterscheidungsmerkmal für den Stil schauspielerischer Leistung. Alle Unterschiede zwischen dem klassisch schönen und dem modern realistischen Stil, zwischen Pathetikern und Veristen, Rhetorikern und Mimikern — all diese Unterschiede scheinen mir sekundär oder brüchig, an jenem Grundunterschied gemessen. Der Naturalismus der einen Generation kann der andern schon steifer Stil sein; was mein Ohr als pathetische Steigerung empfindet, ist einem andern vielleicht natürlicher Rhythmus jeder Rede. Aber jeder Zeit und jedem Geschmack wird ein Unterschied fühlbar: zwischen dem Schauspielkünstler, der in die planvoll vorgebildeten Formen seiner Töne und Gesten zuletzt die Kraft der Nachempfindung einströmen läßt, zuweilen sich wohl bis zur leidenschaftlichen Ekstase erhitzend — und zwischen dem Menschendarsteller, dessen Nerven im Rausch der Verwandlung erzittern, der in jeder Rolle wahllos seine gesamte Lebenskraft neu auslebt und dem (wenn er ein Meister ist!) es nur eben durch die strenge Zucht seiner Vorarbeit gelingt, Töne und Geste soweit mit planvoller Verstärkung und Abschattung zu rüsten, wie es die Wirkungsbedingungen der Bühne fordern.

Dies sind die zwei tief verschiedenen Arten von Schauspielerei gewesen zu jeder Zeit, dies kennzeichnet den Abstand von Pius Alexander Wolf und Ludwig Devrient so gut wie den zwischen Sarah Bernhardt und der Duse. In unsern Tagen neigen wir, zumal in Deutschland, stark

dazu, der identifizierenden Schauspielerkunst etwas wie Alleinberechtigung zuzusprechen; zum mindesten ist unser Gefühl bereit, den voll und toll besessenen Schauspieler, der nicht nur Sprecher und Mime, der ganz der Erleber seines Parts scheint, höher zu werten, ihn „echter" als den andern distanznehmenden zu nennen. Vielleicht kommt dies zum Teil daher, daß der schlechte Schauspieler, der ohne innere Hingabe an den Geist einer Rolle, an ihren einzelnen Momenten Effektkunststückchen verübt, dem distanzierenden Schauspieler mehr als dem ganz in die Gestalt hingeschmolzenen zu gleichen scheint. In Wahrheit aber besteht ein tiefer Unterschied zwischen solcher unfreiwilligen Kluft, die die Armut einer Komödiantenseele vom Reichtum des Lebens, den sie andeuten will, trennt, und zwischen dem klaren Abstand, den eine ernste, innerlich reiche und mächtige Kunstübung zwischen sich und ihr Werk legt. Die Wahrheit ist, daß die distanzierende Art der Schauspielkunst weder über noch unter jener andern Form rangiert, daß dies Stilprinzip keinen Wert an sich begründet, daß es wie dem leersten Pfuscher, so auch dem größten Genie dienen kann, und daß auf diesem Wege Persönlichkeiten von geistigem Hochwuchs, seelischem Adel und tiefer Leidenschaft gewiß nicht dasselbe, aber ebenso Großes zu offenbaren vermögen wie auf dem Wege der vollen Selbstverwandlung. Gerade weil es unserm deutschen Gefühl leicht begegnet, daß wir nur den Künstler für berechtigt erachten, der sich ganz rückhaltslos im Mysterium des Schaffens zu verlieren scheint, darum gerade ist es gut, unser Augenmerk auf eine Frau zu lenken, die uns mehr als irgend ein

andrer Bühnenkünstler heute in Deutschland beweisen kann, wie vieles und wie großes auch der distanzierenden Schauspielkunst möglich ist: Rosa Bertens.

Warum ich Rosa Bertens der distanzierenden Schauspielkunst zuweise (im Gegensatz zu jener, die sich mit ihren Gestalten identifiziert), wird jeder fühlen, der diese Künstlerin einige Male sah, und jeder verstehen, der sie einmal in Rollen sah, die einen Vergleich etwa mit einer Schauspielerin wie Else Lehmann zulassen. Rosa Bertens gestaltet durch das Wort, das mit Meisterschlägen einen Sinn heraustreibt, durch Gebärden, die diesen Sinn fördern helfen, durch ein Mienenspiel, das lachend oder weinend, mit großer Kraft gleichsam die letzte Frucht des herausgetriebenen Sinnes bricht — Else Lehman ist einfach da, steht vor uns, und Worte, Gebärden und Mienen, Lachen und Weinen sind nur einzelne, zufällig faßbare Zeichen aus jener unzählbaren Fülle unfaßbarer Wirkungen, die ein Leben in seinem völlig kontinuierlichen Ablauf zu uns überströmen läßt, ein Leben: atmend und wandelnd, blickend und lächelnd, schlummernd, wachend, verstört, wild — lebend. Man denkt mit hoher Bewunderung: wie hat Rosa Bertens diese Frau gestaltet! und man fühlt mit tiefer Bewegung: wie herrlich war die Else Lehmann an diesem Abend. Zwischen Rosa Bertens und ihren Gestalten liegt ein wissender klarer Wille zum Ziel der Gestalt. Jeden Einzelmoment scheint sie weniger nach seinem individuellen Lebensgehalt als nach seiner Bedeutung für dies Ziel zu erfassen, und so gibt sie statt eines lebendigen Menschen den Sinn eines Menschenlebens —

seinen letzten Gehalt. Dies ist weniger und ist mehr. Eine Frage des letzten Geschmackes wird hier gestellt, die auch in andern Künsten sich aufdrängt. Mancher liebt Verlaine mehr als Baudelaire, spürt sich Liliencron näher als Dehmel -- der mag auch die Lehman höher stellen als die Bertens. Aber er vergesse nicht bei solch subjektivem Entscheide, dieser andern Lebensart der Kunst seine Ehrfurcht zu bezeigen, denn sie hat sich hier in elementarer Größe offenbart.

Dies nämlich ist das Merkwürdige und Lehrreiche, das uns der Fall der Rosa Bertens offenbart: die Zurückhaltung dieser Distanzierenden ist keine Gefühlskälte, ihre Geistigkeit ist kein blutloser Intellektualismus. Eine große Leidenschaft kann sich auch dieser Form der Schauspielkunst bemächtigen, das heiße Temperament starker Persönlichkeit kann auch auf diesem Wege zum Ziel ringen. Bewußtheit in der Kunstübung bedingt ja keineswegs kühle Verstandesmäßigkeit. Nur daß statt der leidenschaftlich hingebenden Einfühlung ein trotzig kritischer Wille die Natur ergreift, daß die Glut des innern Antriebs mehr mit verzehrendem Feuer als mit erlösender Wärme den Stoff ergreift: das bedingt Bewußtheit im allgemeinen. Und so ist es auch bei dem starken und großen Naturell der Rosa Bertens. Sie bringt den Beweis, dass der distanzierende Stil, in der Hand einer wahren Persönlichkeit, jeden Stoff ergreifen, jede Aufgabe in seiner Art lösen kann. Obwohl dieser Stil in erster Linie die Kunst eindringlichen Sprechens ist, ist er doch keineswegs auf spitzige Salonkonversation oder sentenziöse Schillerdeklamation verwiesen, ist er



ROSA BERTENS

keineswegs vom großen Bereich wahrhaft lebendiger alter und neuer Dichtergestalten ausgeschlossen — wie seine Verächter wohl glauben möchten. Allerdings muß dieser Stil seinen reichsten Nährboden in der französischen und französisierenden Dramatik haben, deren tiefster Zug es ist, daß (im Gegensatz zum germanischen Drama) der einzelne Satz geistvoll direkt auf den Sinn des Ganzen zielt (statt irgendwie das individuelle Leben des Sprechenden zu spiegeln). Hier ist der distanzierende Schauspieler, der durch die Gestalt hindurch auf eine geistige Wirkung zielt, im selbstverständlichen Besitz; aber wenn es ihm nur sein Temperament gestattet, kann er darüber hinaus jede Gestalt ergreifen, auch die volllebendigste, so sie nur einer geistigen Pointierung zugänglich bleibt.

Da ist nun der Entwicklungsgang von Rosa Bertens höchst charakteristisch. Ihre hauptstädtischen Erfolge haben am Residenztheater begonnen: sie ist bei Dumas und Sardou berühmt geworden, weil sie mit einer ungewöhnlichen Verve die Pointensätze hinzuschleudern, die Pointenempfindungen zu mimen verstand. Dann zeigte es sich, daß ihre Sprechkunst auch tiefern, seltenern Sinn zu bewältigen, ihre Gebärden stärkere, verwickeltere Erschütterungen malen konnten — und eines Tages stand sie vor uns und preßte den wilden Haß Strindbergschen Geistes, den Zorn Ibsenschen Sinnens, den Leidensschrei Hauptmannschen Mitleidwerbens in die scharfe Form ihrer Kunst. Da war sie eine gefeierte Verfechterin der Modernen, der Neusten, der Revolutionäre. Und noch ein Tag: da wuchsen ihre Gebärden über Menschenmaß,

und ihre Worte ballten sich zur Wucht sakraler Betonung, sie stand da als Kassandra, Klytemnestra, Medea — eine Heroine voll Gegenwartsblut. Einen ganzen Weltkreis dramatischer Aufgaben hat sie so durchschritten — und doch blieb ihre Kunst überall dieselbe. Nur die Mittel mochten an Stärke gewonnen haben: ihr prachtvoll tiefes, kerniges Organ bekam immer reichere Fülle; der Ton, mit dem es oft schrillend abbricht, wuchs vom Zischen des Salonschlängleins zum gefährlichen Drohen gereizter Tiermenschlichkeit, zum dämonischen Schrei der gottgequälten Prophetin; die mannhafte Wucht ihrer festen, scharflinigen Bewegungen steigerte sich zu plastisch monumentalen Wirkungen. Aber bildend blieb derselbe Geist, der Geist, der den Sinn einer Rolle mit leidenschaftlichem Elan ergreift und diesen Sinn wie eine leidenschaftlich geliebte Sache mit einer fast advokatorisch zu nennenden Energie durchfischt! Jeder Satz muß zum Zwecke dienen: jede Betonung schneidet ein wie ein Meißel in den Block, und jede Bewegung ist von höchster Zweckmäßigkeit, fest zufahrend, das Eisen weiter zu treiben. Schlag fällt auf Schlag, es ist, als sähen wir in einem Sturm von leuchtender Arbeit die Funken fliegen, Splitter fallen — dann ists herausgemeißelt das Bild, und vor uns steht in fast erschreckender Klarheit die naive Tierbosheit eines Strindbergweibchens, die übermenschliche Qual einer äschyleïschen Seherin, die stammelnd wilde Todesangst der Hofmannsthalschen Königsmörderin. Freilich, der Anblick dieser stahlscharfen Hammerarbeit hat unsern Geist mit einer unentrinnbaren Luft von Bewußtheit umgeben; wir sind

wach, wir sind nicht mit Thekla oder Kassandra zusammen gewesen — ja eigentlich auch mit Rosa Bertens kaum. Aber wir haben einer wundervollen Arbeit zugeschaut, und ihr letztes Resultat hat uns mächtig erschüttert.

Denn eines erschüttert an dieser distanzierend geistigen Kraft doch mit blutvoller Unmittelbarkeit: die leidenschaftliche Energie, mit der die Arbeit angegriffen ist; aufrührend und befeuernd wirkt diese Fülle roter Lebenskraft und robusten Lebenswillens an sich; diese Fülle, die dem ganzen Werk der Bertens den Elan gibt, wir spüren sie immer hindurch. Die verwehende Wehmut ungewisser Stimmungen, als das Halbtonige, Unwägbare des Lebens, geht nicht von ihr aus: auf höchste Bestimmtheit arbeitet all ihre Kunst; sie ballt die Worte, daß sie förmlich körperhaft greifbar dastehen, sie macht die Gebärde wie ein Wort deutlich beredt. — Aber die klare, wegsichere, freudige Kraft, mit der sie das tut, hat etwas elementar Wildes, fast Berauschendes. Dies ist der wichtige Unterschied zwischen der Bertensschen Kunst und dem Wesen der Gertrud Eysoldt etwa, deren gleich distanzierende Kunstarbeit man von einer etwas müden, ein wenig höhnischen Skepsis geleitet fühlt, und die deshalb weit geistiger, blutloser wirkt als die Bertens. Neben einer Lehmann freilich wirkt Rosa Bertens blutleer, fast wie eine Idee neben einem lebendigen Leib. Denn dort strömt ja aus allen Einzelmomenten der Gestaltung das Aroma unmittelbaren Lebens, das hier erst das Ganze der Leistung auswehen läßt. Aber trotzdem darf kein Rangunterschied errichtet werden — denn es

gibt Aufgaben genug in den Werken starker, aber eindeutig wollender Theaterschriftsteller und großer, in rein dekorativen Linien arbeitender Bühnendichter, die in der nervös advokatorischen und durchgeistigt repräsentativen Kraft einer Bertens entsprechendere Vermittlung finden, als die noch so geniale Vitalität einer ganz hingegebenen Künstlerin zu leisten vermöchte. Und es gibt andre Aufgaben, wo beide Gestaltuugsarten nebeneinander bestehen können: war die Lehmann im letzten Akt der „Weber“ ein leidendes Weib, dessen Verzweiflungsschrei uns ans Herz griff, so schuf die Bertens aus der Rolle der Luise Hilse einen Dämon des fanatischen Klassenkampfes, eine grandiose Verkörperung des noterzeugten Hasses. Und wenn im Stil einer Lehmann Shaws Frau Warren als eine rührendkomische Menschlichkeit in ihrem Echten und Theatralischen wirken würde, so setzt die Bertens den Geist des anklagenden und spottenden Autors gleichsam mit unmittelbarer Wucht aus der Gestalt heraus vor uns hin. Es ist klar, daß es auch Rollen geben muß, die durch solche bewußte Distanzierung zu Schaden kommen, deren Seele sich nur dem völlig Hingegebenen erschließt. Dort überall wird die Kunst der Bertens im Nachteil sein.

Aber dies ändert nichts an der Tatsache, daß der distanzierende Stil in der Schauspielkunst volle Daseinsberechtigung hat und daß er zu größten Taten fähig ist. wenn in ihm ein so großes Temperament, ein so sicherer Kunstintellekt sich auslebt, wie Rosa Bertens sie besitzt.

GERTRUD EYSOLDT

Vielleicht ist unter den heute in Deutschland lebenden Bühnenkünstlern von Rang kein andrer, der einen so großen Teil seiner Kraft und seiner Wirkung aus der kulturellen Situation von 1900 zieht, der so wenig von irgend einer andern Zeit erzeugt und empfangen sein könnte als Gertrud Eysoldt.

Gertrud Eysoldts Kunst hat in den letzten Jahren in heftigem Streit der Meinungen gestanden; ihre Bedeutung ist ebenso kränkend verkannt wie unsinnig überschätzt worden. Aber das werden auch die zügellosesten Verehrer zugeben müssen, daß es nicht viel Vernunft hat, immer wieder wie einen törichten, ungerechten Zufall das Faktum zu erzählen, daß Gertrud Eysoldt, die geistreiche, geschmackvolle Schauspielerin, nacheinander an drei Berliner Bühnen ein wenig beachtetes Dasein führte, bis dann eben endlich — zufällig — an Reinhardts Bühnen ihr die großen Erfolge blühten. Es war wirklich nichts weniger als ein Zufall, es war die notwendige Folge der Tatsache, daß durch Reinhardt die deutsche Bühne zum ersten Mal in die Kulturströmung gelenkt wurde, bei deren Ausdruck die Körperkunst der Eysoldt nicht Geistreiches und Geschmackvolles, sondern Außerordentliches und schlechthin Einziges zu bieten hatte. Der Rollenkreis, der sie hier empfing und zu

jähem Ruhm erhob, diese „Perversen", wie sie der billige Zeitungsjargon taufte, diese unheimlich mörderischen Wesen voll sexueller Dämonie: Henriette und Adele, Salome und Lulu, Elektra und Cleopatra, diese Töchter Strindbergs, Courtelines, Wedekinds, Wildes, Shaws, Hofmannsthals — das sind denn doch nicht Gestalten, die der Künstlerschaft der Eysoldt „unter anderm auch" gelingen; es sind tatsächlich allein die Anlässe, bei denen die Kunst der Eysoldt ihr bedeutsames und besonderes Wesen entfalten kann, wie an keinem andern Stoffe mehr. Sie ist tatsächlich nur im Bannkreise dieser Gestaltenwelt eine große Künstlerin. Darüber hinaus ist sie eine geist- und geschmackvolle Schauspielerin — aber diesem Maximum von Kultur und Minimum von Natur entspringt dann nur selten noch lebensvolles Kunstwerk.

Für eine gewisse Seite der Literatur, die Reinhardt zuerst auf der deutschen Bühne durchsetzte, mußte die Eysoldt so notwendig kommen, wie Niemann für Richard Wagner, wie Rittner für Hauptmann. Sie ist das schauspielerische Aequivalent für einen wesentlichen Teil der Dichtung von Strindberg, Wedekind, Courteline, Shaw, Wilde. Das macht ihren unersetzlichen Wert in diesem Ensemble aus. Was ist nun das Tiefgemeinsame, das die Kunst dieser Schauspielerin und die jener Dichter eint? Das äußere Kennzeichen all jener Gestalten ist eine ins Lebensgefährliche gesteigerte sinnliche Leidenschaft; aber es wäre völlig verkehrt, eine ungewöhnlich starke Sinnennatur als die charakteristische Eigenschaft der Schöpfer anzunehmen, aus denen diese Gestalten hervorgingen. Ganz umgekehrt muß betont werden: die Welt August

Strindbergs wie Gertrud Eysoldts ist der höchstgespannte Intellektualismus, der in die Zügel der Sinnlichkeit knirscht, der wahnwitzig aufgebäumte Wille, der mit dem Geschlecht um seine Freiheit ringt, die überreife Kultur, die an den Kerkerwänden der Natur ihr Haupt zerschellt. Eine wütende Feindschaft ist zwischen diesen überwachen, geistesstarken, willensstarken Kulturmenschen und jener Trägerin aller dumpfen, ewig gleichen Naturnotwendigkeiten, dem Geschlecht. Aus dieser Feindschaft, diesem glühenden Haß heraus gestaltet August Strindberg, gestaltet Gertrud Eysoldt.

Wir wollen begreifen, daß wir eines der tiefsten und verhängnisreichsten Probleme der modernen Kultur in Händen halten. Vier Generationen nach Rousseau dröhnt ein Verzweiflungsschrei von den Lippen der Menschheit: Los von der Natur! Sie haben sich verstiegen in die Eisberge des Bewußtseins, über die Kraft hinaus haben sie den Willen ihrer Individualität angespannt. Nun empfindet ihr freiheitgeschwelltes Ich die Natur, die alles in gleichem Zwange hält, als ein Fremdes, Feindliches, nun stürzt der Menschengeist in wilder Empörung gegen die letzte, alles bändigende Schranke: das Geschlecht. In Todfeindschaft rennt er an und zerschmettert sich und verblutet. Die Tragödie des absoluten Individualismus, des geistigen Anarchismus, der das letzte, stärkste, unlösliche, soziale Band im Sexuellen erkennen muß. Wie im Keim gibt Hebbels Werk eine Vorschau vom ganzen Ablauf dieses individualistischen Empörungskampfes. Dann sind seine großen Phasen widergespiegelt in den Werken des Zarathustrasängers,

des Peer Gynt-Dichters, des Autors von „Ueber die Kraft“. Und dann kam der Europäer August Strindberg, vielleicht der größte Individualist der Kulturgeschichte. Er war fertig geworden mit jeder andern Fessel, war frei bis auf eines — nun rannte er gegen die letzte Schranke, nun erklärte er die Todfeindschaft dem Geschlecht. Alles Negative, alles, was niedrig ist und erniedert, erblickte er in dieser letzten erdverbindenden Macht. Er haßte das Geschlecht — und nur, weil er seinen Haß als Mann formulierte, ward er der „Weiber“-Feind. Strindberg ist kein Einzelner, sondern ein Chorführer. In den wilden Ekstasen des Polen Przybyszewsky wütet der gleiche Kampf und in den stillern Nervenanalysen Johannes Schlafs. Mit veränderter Front — weil mit Bewußtsein für das Geschlecht gegen das Gehirn parteiergreifend — steht Frank Wedekind doch im selben Gefecht. In der dandyhaft kühlen Art des Aestheten Wilde und in dem mehr oberflächlich witzigen Hohn des Galliers Courteline meldet sich doch die gleiche tiefe Ablehnung jenes letzten Menschenbandes. Selbst in die weiche Tonart des Wienertums hat sich diese europäische Melodie übertragen lassen: aus der weltmännisch melancholischen Geste Schnitzlers spricht — neben allem Epikuräertum — zuweilen derselbe geistesstolze triebverachtende Geist, und Hofmannsthals Oedipus, der, sich vom Blutband lösend, nur noch „in seinen Taten wohnen“ will, ist wahrlich ein Kind dieses Geistes. Es ist ein durchaus ungoethischer, gar nicht heidnisch-hellenischer Geist, der aus den wilden Dissonanzen dieser Bewegung spricht. Viel näher steht er bei all seinem Gehirnrausch

GERTRUD EYSOLDT

dem Geiste Tolstois, des Christentums, der Askese. Strindberg — in allem der größte Typus dieses Geschlechts — hat das durch seinen Gang nach Damaskus ad oculos demonstriert. In diesem erdflüchtigen Intellektualismus wohnt wenig Liebe und Freude an der sinnlichen Erscheinungswelt, und die wildgeworfenen sexuell-dämonischen Gestalten, die diesen Dichtern bei Pfaffen und Zeitungsschreibern den Ruf übermäßiger, pervers-raffinierter Sinnlichkeit eingetragen haben, sind in Wahrheit Zerrbilder, die ingrimmiger Haß gegen das erotische Leben geschaffen hat. Dieser Geist nun ist natürlich nicht auf literarischen Ausdruck beschränkt. Er stößt gellende Verzweiflungsschreie aus in den farbigen Visionen des Edgar Munch und sendet leis schwirrende vergiftete Pfeile in der Zeichenkunst Beardsleys, des Prärafaelitenschülers, dem die versteckte Sinnlichkeit der Burne-Jonesschen Engel sich plötzlich in den Fratzen grinsender Geschlechtsvampyre enthüllte. Von diesem Geist flammt zuweilen ein Schein durch die Schauspielkunst des intellektuellsten der lebenden Bühnenkünstler: Josef Kainz, der jetzt, in seiner reifsten Periode, zuweilen in seinen psychologischen Analysen etwas gibt, das fast wie eine satanistische Kritik der prärafaelitisch schlanken, keusch sinnlichen Jünglinge seiner früheren Periode wirkt. Die dramatische Produktion dieser Anti-Erotiker brauchte aber einen kongenialen weiblichen Meister körperlicher Darstellungskunst, um sich szenisch zu vollenden. Er ward ihr in Gertrud Eysoldt.

Die Eysoldt ist neben Kainz vielleicht heute die stärkste Intelligenz auf dem deutschen Theater, sie ist

ihm gleich in der bewußt scharfen Akzentuierung der eigenen Individualität, und auch in der Raffiniertheit der psychologischen Analyse, in der nervösen Geschmeidigkeit, der fast bösartigen Schärfe des Charakterisierens erinnert sie zuweilen an ihn. Daß ihr aber die ganze andre Welt jenes reichern Künstlers, der sinnlich weiche Zauber körperlicher Grazie und stimmlicher Lyrik, den Kainz zu entfalten vermag, fehlt, daß sie nicht wie er auch einen harmlos freudigen Anteil an der ungeistigen Schönheit der Natur hat — dieser Mangel wird zur Kraft, zu der Kraft, die sie gerade so eminent für den Dienst jener Dichter tauglich macht, mit denen sie gesiegt hat. Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt stellt in den Dienst ihrer gefährlichen Intelligenz einen nahezu geschlechtslos wirkenden Körper von knabenhaften Formen, eine unscheinbare Gassenjungenmiene, die besonders im Spiel von Mund und Nase eine bis zum Grotesken deutliche Kraft des Ausdrucks hat, und eine helle schmiegsame, gleichfalls von keinem Aroma der Geschlechtlichkeit umwitterte, gewissermaßen neutrale Stimme. In diesem prädestinierten Material gestaltet nun der leidenschaftliche Ingrimm ihres starken trotzenden Geistes die dämonischen Zerrbilder, die der große Haß beleidigter Gehirnmenschen vom Wesen der uns der Erde verbindenden erotischen Grundmacht entworfen hat. Von der zynisch frechen Adele in „Boubouroche“ bis zur schlangenhaft sichern Verführerin Henriette im „Rausch“, von der unschuldsvoll mörderischen Lulu im „Erdgeist“ bis zur tötlich schönen Prinzessin Salome gibt die Eysoldt eine Reihe nach Intention und Ausführung vollendeter, schlecht-

hin erschöpfter Gestalten. Die Art, wie ihre lallende, schmollende Kinderstimme zu wütendem Stammeln der Leidenschaft, ihre kätzchenhaft reckenden, streichelnden Bewegungen zu jähen tötlichen Tigersprüngen aufwachsen, die Art, wie ihre hilflos und tückisch zuckende Kindermiene das tief ungeklärte Nebeneinander malt, in dem die Seele des unvergeistigten Instinktmenschen spielende Unschuld und verbrecherische Mordgier beherbergt, diese Art ist grade deshalb den Strindberg und Wedekind so kongenial, weil sie im Grunde völlig unnaiv ist. Weil sie nie die Illusion eines wirklichen Kindes, eines wirklich brünstigen Weibes, eines irgendwie reinen echten Instinktmenschen macht, sondern weil jede Miene, jede Geste, jeder Ton mit einem leisen Zuviel an Deutlichkeit des Ausdrucks beladen ist. Dies „Zuviel“, das, über die Erscheinung hinausgehend, eben die Kritik des Schöpfers an der Gestalt gibt, das Zuviel enthält die ganz heimliche Feindschaft, die innerliche Erbitterung der Künstlerin gegen ihre Gestalt. Nicht aus Hingabe und Identifizierung — aus einer aufgewühlt leidenschaftlichen Gegnerschaft sind die Gestalten ergriffen, die Strindberg gibt, die Gertrud Eysoldt gibt. So entstehen freilich Geschöpfe, die — für den tiefern ästhetischen Blick — nicht Bilder, sondern Zerrbilder, nicht charakterisiert, sondern karikiert sind. Aber auch die Karikatur ist eine Kunstform und, von der Innerlichkeit eines großen Temperaments erfüllt, fähig zu hohen und starken Wirkungen. Die Eysoldt — die, nebenbei gesagt, auch die Karikatur im gröbern Sinne mit sicherm Witz handhabt — hat nun für diese Kunstform ein vollendetes

Stilgefühl entwickelt; sie ist virtuos in der Kunst, der Pseudounschuld, der vergifteten Naivität ihrer Gestalten soviel Illusionskraft mitzugeben, daß man sie zunächst einmal auf sich wirken läßt, und ihnen zugleich durch den polemischen Akzent jener Ueberdeutlichkeit soviel an Illusionskraft zu nehmen, daß wir nicht etwa — wider den Willen des Dichters! — mit ihnen wie mit lebendigen Geschöpfen sympathisieren. Freilich sie ist so klug und so viel könnend, daß sie die polemische Note, wo der Dichter sie nicht will, auch zu unterdrücken vermag; sie gibt mit kaum noch merklicher Outrierung der psychologischen Pointen, beinah — beinah ganz rein das ahnungslos zarte, ganz getriebene Instinktwesen, das rührend Kindhafte einer Salyfette, einer Nju, die der Dichter ohne polemische Betonung ins einseitige Instinktive stilisiert hat. Aber da erreicht sie nur einmal auf dem Umwege höchster Kunst, was einer Sorma, einer Lehmann hundertmal als schlichtes Naturprodukt zufällt. Da ist sie nicht einzig und unersetzlich. Im Polemischen liegt ihre Eigenart und ihre Bedeutung; — es muß gesagt werden, daß die geistige Leidenschaft, die höhnische Wildheit, mit der diese Frau ihre Kunstform erfüllt, eine oft fortreißende Größe hat. Für Strindberg und seine Genossen gibt es heute keine stärkere Schauspielerin; hier ist die Eysoldt unantastbar und unvergleichlich. Bei Wedekind, noch mehr bei Wilde protestieren schon einige Kunstfreunde gegen ihre Art. Sie wollen die Naivität der Dichtergestalten echter, ernster genommen wissen, sie wollen nicht die geistreich-höhnische Paraphrase der Eysoldt über Instinkt-

menschentum, sie wollen die volle Illusion unschuldsvoll-verbrecherischer Kinder. Ich gehe hier noch nicht mit — ein Dichter von dem tiefen Naivitätsmangel eines Oskar Wilde hat keinen Anspruch auf naiv-elementare Verkörperung seiner durch und durch intellektualisierten Figuren; ihn ohne jene klugbewußte Stilisierung, rein gefühlsmäßig spielen, hieße ihn aus seinem Wesen in Shakespearesche Luft hinauftreiben. Hier hat für mein Gefühl die Eysoldt noch recht. Aber wenn sie nun wirklich Shakespeare spielt, dann zeigen sich die Grenzen ihrer Kunst. Ihr Puck war ein vorzüglicher — Einfall; ein durchaus glücklicher Gedanke, an Stelle des nachgerade zu Thumannscher Fadheit abgeblaßten holdneckischen Elfenknaben einen derben zottigen Kobold zu setzen, einen rechten kecken Mitsommernachtsrüpel mit dröhnendem Baßlachen und bockartigen Sprüngen. Nur daß dieser kluge Gedanke uns durch Vorführung einzelner Details mitgeteilt wurde, daß ein kluger Zug geistreich neben einen noch klügern gesetzt war, daß kein lachender wilder Kinderübermut ein schnell atmendes, lebendes Ganzes vor uns erstehen ließ. Es war eine geistreiche Abhandlung über die rechte Art, den „Puck" zu spielen — aber die kindlich geniale Künstlerin, die im Sinne dieser Lehren wirklich zu schaffen vermag, muß erst kommen. Und so ist Gertrud Eysoldt überall verloren, wo sie vor wirkliche Naivität, geistlos geniales, sicheres Leben gestellt wird; wo Kindlichkeit nicht wie bei Salyfette die stilistische Pointe, sondern der selbstverständliche Untergrund für die Realität einer Gestalt ist. Ein starkes Beispiel für viele ist ihre junge Frau in

Björnsons „Neuvermählten". Es war sehr geistreich und amüsant, wie sie die kindisch unreife, verspielte, trotzige Art dieses Gänschens und seine schließliche Ergebung in den stärkern Willen des Mannes zeichnete. Man verließ das Theater mit dem Bewußtsein, einigen ganz geistvollen, im Grunde recht kühl lassenden Dialogen mit Interesse gelauscht zu haben. Ein paar Monate später sah ich an gleichem Ort, in gleichem Ensemble, in gleicher Rolle Lucie Höflich. Die Höflich ist nicht entfernt eine Intelligenz vom Range der Eysoldt, auch nicht eine so eigenartige, wichtige Erscheinung für unsre Theatergeschichte wie jene — aber sie ist eine Natur, sie geht liebevoll ein in ihre Gestalten. Und als man wenige Augenblicke ihrem Spiel gefolgt war, da spürte man plötzlich, daß es nicht am Text lag, wenn dieser Dialog so kühl interessant gewirkt hatte: man sah jetzt ein junges, unreifes Menschenkind ergreifend hilflos in Geistesnöten ringen und durch Liebe und Ernst erlöst werden; man lebte das mit, mit der warmen, stillen, starken, ganz bescheidenen Innerlichkeit der Schauspielerin, und war bis zu Tränen gerührt. Damals begriff ich, daß Gertrud Eysoldt im eigentlichsten Wortverstande gar keine „Menschen"-Darstellerin ist; sie ist nur für gewisse naturpolemische Figuren der modernen Literatur die berufene Vortragskünstlerin. Einzig und groß in einem sehr engen Kreis, jenseits dessen sie nur selten mehr als ein intellektuelles Interesse, kaum je seelisches Erleben zu wecken vermag.

Diese Grenze habe ich so entschieden aufgezeigt, weil gegen die lärmende Ueberschätzung dieser be-

deutenden Frau in ihrem eigenen Interesse Einspruch erhoben werden muß. Man lockt sie sonst aus dem Bereich ihrer Kraft, auf ein Gebiet, in dem sie über kurz oder lang untersinken muß. Ich habe aber jene Unterscheidung nicht vorgenommen, um die Leistung der Eysoldt an sich gering erscheinen zu lassen. Diese Leistung ist etwas Großes und bleibend Wertvolles. Für die szenische Herausarbeitung gewisser kultureller Zeitstimmungen war das Erscheinen dieser geistesstarken Frau voll sichersten Stilgefühls einfach eine Notwendigkeit. Freilich auch in ihrem Kreise gestaltet Gertrud Eysoldt mehr aus Kritik und Haß denn aus Glauben und Liebe. Auch ihren besten Gestalten fehlt deshalb oft eine Lebenswärme, die die ungeheure leidenschaftliche Schnelle der geistigen Bewegung durch eine stechende Hitze in etwas ersetzen muß. Aber was tuts? Man kann mit viel Grund sagen, daß Strindberg „eigentlich“ gar kein Dichter sei — und doch wird man ihn seit Ibsens Tode die größte Person der europäischen Literatur nennen müssen. Eine nicht eben so hohe, aber doch bedeutende und ehrenvolle Stellung nimmt die Eysoldt auf der deutschen Bühne ein.

FRIEDRICH KAYSSLER

„Rein wie das feinste Gold,
steif wie ein Felsenstein,
ganz lauter wie Kristall
soll dein Gemüte sein!"

Im Grunde lieben wir ja jedes Kunstwerk nur um des Künstlers willen: nur weil uns ein Mensch offenbar wird: ein Spiegelglas, das zu besonderm Bilde die farbigen Dinge der Welt aufnimmt — ein Brennglas, das mit besonderer Kraft die tausend Strahlen des Lebens sammelt und sie in unsrer Brust ein Feuer zünden läßt. Im Grunde lieben wir in jedem Künstler nur einen besondern Menschen. Aber es gibt Kunstwerke und Künstler, bei denen uns dies ganz allgemeine Wesen des Kunstgenusses besonders klar wird, bei denen das ästhetische Verhältnis unmittelbar zu einem menschlichen zu werden scheint, weil nichts Technisches mehr unser Auge fesselt, weil alles Formalästhetische gleichsam aufgebrannt ist in der Glut des menschlichen Willens. Wir fühlen dann, daß Kunst doch viel mehr als ein Können, daß Kunst ein Sein ist. Die Künstler, die so wirken, sind nicht immer die farbenreichsten und weitgreifendsten — aber dann sind es die lautersten und wahrsten. „Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein." Unter den Schauspielkünstlern von Rang, die wir heute besitzen,



FRIEDRICH KAYSSLER

übt diese über alles Künstlerische hinaus menschliche Wirkung keiner so sehr wie Friedrich Kayßler.

Der individuelle Reiz dieses Künstlers scheint mir zu einem guten Teil aus seiner Rasse zu begreifen oder vielmehr aus dem ganz seltenen Zusammentreffen der Instinkte dieser Rasse mit den Antrieben der Menschendarstellungskunst in einer Brust. Der Schauspieler Friedrich Kayßler ist ein Deutscher — und nicht nur der Sprache und äußeren Bildung nach. Das aber ist etwas viel Merkwürdigeres, als oberflächliche Betrachtung annimmt. Man streiche aus der Zahl unsrer belangvollen Menschendarsteller einmal alle, in denen unverkennbar jüdisches, romanisches oder slavisches Blut wirksam ist, und man wird überrascht sein, wie ganz wenige übrig bleiben. Und das ist kein Zufall. Was man von den Angelsachsen gesagt hat, das trifft auf die Germanen überhaupt zu: in ihrer tiefsten Natur wehrt sich etwas gegen das Theaterspiel. Es ist das Wesen des Deutschen mit harter, stolzer Scheu sein Ich zu bewahren und zu bergen. Jeder Gefühlsausdruck ist ihm eine Katastrophe, ein Dammbruch bei höchstem Stromgang, ein Zerreißen der natürlichen spröden Hülle. Das Wesen der Schauspielkunst aber ist, sein Ich leichthin überströmen zu lassen in immer neue Formen. Schamfreie Offenheit des Gefühlsausdrucks ist ihr Lebenselement. Die Seele gleich einem Flüssigen auszugießen, umzugießen, ist ihre Selbstverständlichkeit. Es kann nicht leicht geschehen und geschieht selten genug, daß sich soviel Scheu mit soviel Wagelust, soviel Keuschheit und soviel Spielerleichtsinn, soviel Stolz mit soviel Sorglosigkeit in eines Menschen

Seele begegnen. Im Zusammenbrausen dieser feindlichen Elemente aber entsteht ein Klang, wie ihn uns nur die charakteristischsten Werke germanischer Kunst wiedertönen: ein Dürersches Blatt — ein Beethovensches Scherzo — eine Hebbelsche Liebesszene. Denn jede Kunst ist ja solch schamloses Sprengen der seelischen Hülle — und ist deshalb dem deutschen Menschen nur bei einer Tiefe und Stärke der Leidenschaft möglich, deren unvergleichliche Echtheit und Reinheit wir mit der Größe des überwundenen Widerstands an innerer Scham zugleich fühlen müssen. In dieser nachzitternden Gegensätzlichkeit von Menschentum und Kunstgebot liegt die herbe Schönheit deutscher Kunst. Schauspielkunst aber ist hier, wie überall, der krasseste, brutalste, weil primitivste Fall der Kunst. Deshalb sind deutsche Schauspieler noch viel seltener — als echte und zugleich echt deutsche Künstler überhaupt. Dies feiertäglich Seltene aber ist Erscheinung geworden in der Kunst Friedrich Kayßlers.

Die Schranken dieser Kunst anzudeuten, ist nicht schwer. Die spröde, scheue Natur des Deutschen hat in diesem Schauspieler nicht bedingungslos kapituliert: sie gestattet ihm gleichsam, nur ihr zur Ehre zu spielen — aber sie verwehrt, die kraftvolle Kunst dieses Körpers zur Darstellung jeder fremden, vielleicht maßlosen Natur zu brauchen. Kayßler verkennt das Unvergleichliche und Schöne seines Talents ganz, wenn er, wie Schauspieler von elementarer, kulturloser Art, nach allen Seiten greifen zu können, jede menschlich starke Gestalt mit seinem Blut erfüllen zu können glaubt. Die üppig strömende Blutüberfülle des Halbslawen Matkowsky, viel-

leicht auch die wild um sich greifende Spielerfreude des Italieners Moissi mag fast unterschiedslos nach jeder Gestalt langen. Ihre Lebenskraft hat keine Schranken und deshalb keinen Charakter. Sie ist die rudes indigestaque moles, die zischend und brausend in jedes vom Dichter gegrabene Bette einschießt. Dies ist der Schauspieler alten Schlags, der alles spielen konnte, weil er nur „ein ungeheures Chaos von Menschlichkeiten“, weil er als sozial-kulturelle Persönlichkeit nichts und deshalb alles war. Aber ich glaube, dieser Schauspieler will aussterben — oder zum mindesten tritt ihm ein ganz andrer Schlag immer häufiger entgegen: Kulturmenschen, reife, scharfumrissene Persönlichkeiten, die nicht mehr einen Überfluß an Lebenskraft in irgendwelcher Form äußern wollen, die ihrem Weltgefühl, ihrer einmaligen Lebensart — bewußt oder unbewußt — mit dieser Kunst einen Ausdruck suchen. Für sie ist das Theater nicht das einzige Formwerden ihrer Kräfte — für sie ist es etwas wie eine harmonisierende Erlösung von der schon zu hart und scharf drängenden Form ihres persönlichen Lebens. Für jene grenzenlos Freien ist das Menschenspielen willkommene Begrenzung — für diese herb Charakterisierten eine wohltätige Befreiung. Aber sie entlaufen in keine unbedingte Freiheit: ihr Menschentum geht mit auf die Bretter, hält ihren gestaltungsfrohen Leib in Bann und löst diesen Bann nur, wenn Dichtergestalten verwandten Bluts herantreten. Dann aber gibt die ganz persönliche Liebe, die zwischen Darsteller und Gestalt schwebt, dem Kunstwerk einen Ton von unvergleichlicher herbsüßer Innigkeit.

Von dieser zweiten Art ist Friedrich Kayßler ganz und gar. Er kann sich deshalb durchaus nicht in jede ihm physisch mögliche Gestalt verwandeln. Es gibt Dinge, die wir ihm durchaus nicht glauben. Überall, wo Leidenschaften halt- und maßlos in Menschenseelen dahinstürmen sollen, ist es, als ob sich in Kayßlers Kunst nur die Oberfläche bewegte, als ob mit ungläubigem Staunen ganz fern wo im Hintergrund seine eigentliche Seele stünde und kopfschüttelnd den wilden Spuk von sich wiese. Oft, wenn ein letzter Schrei, ein jeden Stolz vergessendes Ueberströmen der Seele gefordert ist, scheint es, als ob eine jähe Scham plötzlich diesen Schauspieler lähme: sein Ausdruck versiegt plötzlich; sein Körper schweigt; er weigert sich, die letzten Geheimnisse des Leidens und der Lust zu beschwatzen. Es ist, als ob in solchen Augenblicken (ich habe sie bei Shakespeare, aber auch bei Hofmannsthal erlebt) der deutsche Mensch in Kayßler siegt. Aber der allöffentliche Genius der Schauspielkunst wendet sich beleidigt von dieser Scham des Einzelmenschen ab. Und es kann sogar geschehen, wenn dieser Schauspieler mit seinem Verstand und seinem technischen Können eine ihm ganz wesensfremde Individualität meistern zu können meint (wie die pathologisch haltlose Genialität Ejlert Loevborgs), daß dann dieser innerliche und echte Bühnenkünstler theatralisch, hohl und äußerlich erscheint. Was er doch in Wahrheit niemals ist. Aber seine Natur wagt sich mit dem Ausdruck ihrer Wahrheit nur hervor, wenn ihr des Dichters Wort jenen Rest von stolzer Scham, von bändigender Selbstzucht läßt, der für sie Lebens-

luft bedeutet. Dann erst entsteht seine einzig schöne Kunst.

Es ist leicht zu sagen, wo Kayßlers Kraft sich entfalten kann: überall, wo Dichter germanische Menschen, stolz und hart aufgereckte Jünglingsmänner gestaltet haben — steif wie ein Felsenstein — Männer mit einer Kinderseele — ganz lauter wie Kristall — Menschen, aus deren Scham jeder verratende Ausdruck hervorbricht mit jener erschütternden Echtheit, der das Stigma einer blutigen Notwendigkeit aufgedrückt ist — rein wie das feinste Gold. Von Shakespeare bis Ibsen haben alle großen Dichter zuweilen solche Menschen geschaffen, weil sie unserm Schauspieler hier völlig gleich, unbewußt jede Gestalt mit ihrer innersten Sprache nährten. Einer Sprache, die mehr verbirgt, als verrät, fast mehr zurückhält, als gibt, und nur im furchtbarsten Krampf des Lebens, sich gleichsam noch zwischen den Zähnen wehrend, das Innerste verrät. Mir scheint: das, was man zum Beispiel an Hebbel so besonders bizarr, gewaltsam und hart gefunden hat, hängt unmittelbar zusammen mit dieser höchstgespannten Selbstbewahrung des Germanen, die nur in Zuckungen ein Gefühl von sich läßt. Und gerade Hebbel findet deshalb beim Schauspieler, diesem begierigen Sichaussprecher, fast nie die gleichfühlende Brust. Bei Kayßler findet er sie. Sein Karl in „Maria Magdalena“ und sein Gyges (denn andre Hebbelrollen wurden ihm leider noch nie geboten) sind, wenn ich von ein paar herrlichen Episodengestalten des knorrig gewaltsamen Albert Heine absehe, die einzigen wirklich Hebbelschen Menschen, die mir je auf der Bühne erschienen. Dieser Schau-

spieler müßte auch die Bauern aus dem schweren Blut Anzengrubers wundervoll fassen, wie er für Immermann, Otto Ludwig und Grabbe der allerbeste Schauspieler wäre. Und es versteht sich von selbst, daß er den in bitterer Menschenscheu verwilderten Arnold Kramer und Wilhelm Scholz, den Sproß einer pathologisch scheuen, bis zur Wut verschlossenen Familie, ebenso unvergeßlich und vollendet spielte, wie den vor Angst fast blöden Schifferjungen in Heijermans „Hoffnung". Es ist leicht zu zeigen, was Kayßlers Kunst gestalten kann. Wie sie es tut, das zu schildern ist das Schwere.

Der hohe Körper dieses Schauspielers ist sehnig und hart. Seine Stimme, obschon nicht ohne melodische Schallkraft, ist rauh, fast heiser. Um seine Brauen liegt ein gefalteter Zug von bitterm Ernst. Und all dies mischt seinem Spiel ein scharfes Salz reifer, fester Mannheit ein, so daß seine Kunst nie weichlich, nie sentimental, nein, nur herber, nur tief schöner wirkt, wenn von diesem Körper Gebärden ausgehen, tastend, bittend, wie unwissender Kinder Hände, wenn diese Stimme zittert in einer knabenhaft eilenden Scheu, die das kaum gesprochene Wort angstvoll zurückzuhaschen scheint, wenn über diese finstern Züge ein Lächeln geht. Im „Friedensfest" gab es einen Augenblick, wo Kayßler mit einem ganz leisen Vorstrecken der Hand, einer kaum merklichen Wendung des Kopfs und einer kaum hörbaren Vibration des männlich vollen Tons „Bruder" sagte. In diesem Augenblick ging ein Lächeln um seinen Mund. Dies Lächeln werde ich nie vergessen, und es wird Stunden geben, wo ich es wiedersehen und mir aus ihm

den Glauben an das Gute stärken werde. Denn dies war ein Kinderlächeln; aus einer unbefleckten Seele stieg es auf, umspielte eines wissenden Manns hartes Gesicht und floß hinüber zum Bruder, zu uns allen mit einer Botschaft der Erlösung: die Erlösung von allem Kampf und Haß durch die selbstverständliche Güte einer unzerstörbar reinen Seele. In diesem stillen Männerlächeln war eine Erlösung jenseits jeder mystischen Brunst. Etwas ganz Irdisches, Wahrhaftes, Heiliges.

In solchen Augenblicken fühlte man, wieviel wichtiger es doch auch in der Kunst ist, ein schöner Mensch zu sein, als vielerlei zu können. Und man fühlte: der Schöpfer solchen Augenblicks ist ein Künstler ersten Ranges. Zweiten Ranges scheint mir nur Kunst zu sein, die schon einmal Gebotenes abgeschwächt wiederholt. Wer aber Augenblicke dieser Art ganz allein sein eigen nennt, der gehört zu den ganz eigenen, zu den Ersten, auch wenn seine Kunst an Umfang und Mannigfaltigkeit vielleicht hinter der manches andern Temperaments zurücksteht. Nicht „Wieviel?“ — „Wie eigen?“ verleiht Künstlerrang. Friedrich Kayßler ist uns heute ein ganz unentbehrlicher Menschendarsteller. Denn es sind die Menschen, die wir am meisten lieben, die er, und fast er allein, heute nachzuleben weiß. Es sind die Menschen, die noch eine Heimat haben, ein sichres Ruhen in sich — ein Gesetz und eine selbstgeweihte Schranke. Es ist der Mensch, der die Moral des Philisters hinter sich gelassen und doch das tiefere eigne Gesetz unverwirrt herüber genommen hat; der die Sterne ehrt und doch ohne Zweifelsucht fest auf der Erde steht. Der Mensch, der wahrhaft lebt,

dem wir gleichen möchten, -- wir vielen, die stets leben — wollen. — — — — — — — — — — — — — —

Friedrich Kayßler ist auch ein Dichter. Nicht immer mit soviel Recht und Glück, wie ein Schauspieler. Denn hier gibt es Vorbildner, die Dinge, wie sie seine Seele erfüllen, schon halbwegs ähnlich geboten haben, und die ihn nun fortreißen in ihre Formen und so den Ausdruck seines Eigensten unterbinden. Und nur die Gestaltung des Eigensten ergibt Kunst. Alles geführte und an blos ähnliches gelehnte Dichten bleibt Dilettantismus. Zuweilen ist Kayßlers Poesie nicht mehr — obschon auch dann vom reinsten, ehrlichsten, bluthaltigsten Dilettantismus. Aber sie ist doch auch zuweilen mehr. Sein tragisches Märchen „Simplicius" (Berlin, 1905, Bruno Cassirer) ist als dramatische Komposition weder symbolisch geschlossen noch ganz selbständig erfunden, aber in szenischen Bildern und sprachlichen Wendungen reich an reiner und eigener lyrischer Schönheit. Sein neues Buch „Der Pan im Salon" (Berlin, 1907, Oesterheld & Co.) ist in den Versszenen wohl nicht mehr als eine liebenswürdige Spielerei, und die Prosaszene mit der Mehrzahl der Gedichte sind es, an die ich vorhin dachte: sie erscheinen bei allem innern Ernst, bei aller seelischen Schönheit, die sie offenbaren, doch dilettantisch, nicht mit allereigensten Worten geprägt. Aber in mancher Verszeile und vor allem in den Stücken erzählender Prosa greift doch ein eigenes sprachkünstlerisches Talent durch. Vor allem die Märchen sind es, deren reiner, schlichter Kinderton dem großen Meister Andersen nicht nachgemacht, sondern gleich erlebt ist; die mit ganz einfachen Worten eine große, still

lächelnde, ernst wissende Liebe zum Leben malen; ein Leben ist gemeint, das an Busch und Wald, Stein und Tier inniger hängt, als an Kirche, Staat und Gesellschaft. Pan im Salon. Eine uralte Wälderzeit schlägt in diesem jungen Germanen zuweilen die Augen auf. Sie wehrt sich nicht berserkerhaft wild wider die Zwänge der Kultur, sie hat das nicht not. Mit einem halb bittern, halb heitern Lächeln streift sie alle Ketten ab und geht hinaus in ihren lieben Wald. Simplicius. Mitten unter uns geht dieses Künstlers Seele wohl immer durch Wälder und bleibt so wunderbar rein in unsrer schmutzigen Welt. Ihren Gott, der nicht in Kirchen, aber bei Blättern und Tieren wohnt, atmet sie mit jedem Zuge ein und entatmet deshalb eine Kraft, die unsre Straßen nicht kennen.

„Ich bin ein Mann. Ihr nennt euch Männer nur,
weil ihr ein Schwert an eurer Seite habt,
die Brust gepanzert und wohl auch dahinter
vielleicht ein Herz. Mir ist ein Mann doch mehr.
Wer seinen Kindertraum sich rein bewahrt
in einer nackten, unbewehrten Brust
und wider das Gelächter einer Welt,
wie er als Kind geträumt, zu leben wagt
bis auf den letzten Tag: Der ist ein Mann.“

So hat Kayßler im „Simplicius“ selber das Urbild oder Vorbild seiner Seele geschildert. Es ist kein andres Bild, als der weise Angelus gemalt hat in den Versen:

„Rein wie das feinste Gold,
steif wie ein Felsenstein,
ganz lauter wie Kristall
soll dein Gemüte sein.“

ALEXANDER MOISSI

Max Reinhardts Verdienste um das deutsche Theater sind bekannt und anerkannt genug: er ist es, der auf der Bühne jener Zeitströmung zum Siege verholfen hat, die als Impressionismus in der Malerei, als Neuromantik in der Literatur sich abzeichnet, und immer sicherer wird sich herausstellen, daß dieser Abschnitt neuer Theatergeschichte den Namen Reinhardt tragen muß, wie sehr man auch seine Vorarbeiter und Mitarbeiter zu würdigen hat. Aber minder gewürdigt ist Reinhardts Verdienst um die deutsche Schauspielkunst. Dies Verdienst besteht zwar, vorläufig, nicht in dem Sinne, daß Reinhardt Bildner eines neuen Darstellungsstils wäre; hier scheint mir im Gegenteil der wundeste Punkt in seiner großen Leistung. Aber als ein Entdecker und ein Durchsetzer von Talenten hat Max Reinhardt mehr Verdienste um die deutsche Bühne als irgend ein Mensch seit Laube und L'Arronge. Denn Brahm hat seine Protagonisten zum großen Teil reif vorgefunden: die Entdeckerehren für Reicher, Rittner, die Bertens gebühren, wenn überhaupt einem einzelnen, eher dem scharfen Theaterinstinkt Sigmund Lautenburgs, und Albert Bassermann ist bekanntlich ein durch blindes Glück des Herrn Prasch nach Berlin gebrachtes Gut. Reinhardt aber hat den allergrößten Teil seines Ensembles

sich Stück für Stück selbst herangezogen, hat seine Schar zusammengeworben aus vorzeitig ausrangierten Größen, aus Berliner Spielern in dritter Position, aus den Provinzen fern und nah, aus den völlig Unerprobten — und hat dabei eine Fülle großer und kleiner Begabungen ans Licht gebracht, hat auf der deutschen Bühne in einem halben Jahrzehnt wohl ein Dutzend Schauspieler von Kraft und Eigenart zu sichtbarster Stelle geführt. Von all diesen Entdeckungen scheint mir keine verdienstlicher als die Entdeckung Alexander Moissis. Nicht allein, weil dies das größte, weitgreifendste Talent scheint, das Reinhardt bisher gefunden, sondern weil ihn zu halten und durchzusetzen unvergleichlich mehr Mut der Ueberzeugung und stählerne Energie von Reinhardt verlangt hat, als irgend eine andre Tat in seiner ganzen Praxis. Die Leute, die in Max Reinhardt einen geschickten Jäger nach Sensation und Beifall zu finden lieben, kann man nicht entschieden genug auf den Fall Moissi verweisen. Hier hat Reinhardt wahren Schröder-Mut bewiesen — den Mut des Friedrich Ludwig Schröder, der nach der Shakespeare-Vorstellung vor das pfeifende Parkett trat und sprach: Weil das Stück heute nicht gefallen hat, wird es morgen wieder gespielt werden — bis ihrs begreift! Reinhardt hat diesen Schauspieler jahrelang Monat für Monat in großen und kleinen Rollen herausgestellt, und in ganz Berlin gab es kaum drei Theaterschreiber (ich rühme mich, vom ersten Tag an einer dieser drei gewesen zu sein), die ihn dafür nicht mit Hohn und Spott überschütteten. Und unbeirrt hat Reinhardt Monat um Monat diesem verfehmten Schau-

spieler wieder große und kleine Aufgaben zugewiesen, hat es auf das Vorurteil und die gefährlich verletzte Eitelkeit der Unfehlbaren immer wieder gewagt und hat abgewartet, bis die stets wachsende Kraft des Schauspielers Moissi in den rechten Rollen auch die Sprödesten überwand, die ‚Widerstandsfähigsten' fortriß. Heute gilt er fast allgemein — ist ‚akkrediert'. Wahrlich, so handelt kein Theaterdirektor, dem es um Beifall und Gewinn zuerst geht, so handelt man aus künstlerischer Ueberzeugung, aus einem opferfähigen Gewissen heraus. Dieser beispiellos zähe Kampf Max Reinhardts für die Durchsetzung Alexander Moissis ist eines der wenigen Kapitel neuer Theatergeschichte, die geradezu einen — ich scheue nicht das pathetische Wort — moralisch erhebenden Eindruck machen.

. . . Es war im Herbst 1904. Man hatte im Osten Berlins auf einer Vorstadtbühne in kulturpädagogischer Absicht mit viel gutem Willen, wenig Talent und gar keinen Mitteln eine ‚Deutsche Volksbühne' gegründet und wollte Hebbels ‚Genoveva' spielen. Ich war beruflich hinentsandt und erwartete mir, ehrlich gesagt, aus dem Abstand zwischen Absicht und Vermögen einen heitern Abend. Ich ward enttäuscht. Denn da stand auf der Bühne ein junger unbekannter Mensch und spielte den Golo. Dieser Golo ist vielleicht die schwerste aller Rollen, weil sein Text zur guten Hälfte aus Monologen besteht, Monologen, die obendrein zum Teil in Gegenwart andrer als „à-parts" vor sich gehen. In diese dialogisch ungelöste Form hat Hebbel den Luziferfall dieses leidenschaftlichen Grüblers und spitzfindigphilosophischen Lieb-

habers gedrängt, und seine Worte laufen in so einziger Weise auf der Wasserscheide höchster Bewußtheit und höchster Triebhaftigkeit hin, daß hier von hundert Schauspielern fünfzig einen gewöhnlichen Liebhaber und neunundvierzig einen frostig tüftelnden Pathetikus geben werden. Aber hier dürfen die Gedanken nicht ruhende Lichter sein: sie müssen als Funken aus einer Feuersbrunst aufschießen und dürfen leuchten nur, um alsbald niederstürzend neuen Brand zu zünden. Ein Schauspieler muß ganz in Flammen stehen, aber ein Schauspieler mit einem entzündlichen starken Geist. Und dieser Schauspieler muß hernach technisch imstande sein, die Masse dieser bloß gesprochenen Monologe in Bewegung umzusetzen — ein Spiel, eine Gebärde für jeden Gedanken zu schaffen, indem er seinen Gefühlswert ausfindet. Ich kenne, noch einmal, keine schwerere Aufgabe im ganzen Bereich der Theaterliteratur als diesen Golo. Und diese Aufgabe war hier gelöst, gelöst von einem Schauspieler, der zwar undeutlich und nicht gerade deutsch sprach, von dem aber ein so ununterbrochener Strom von Leidenschaft herabbrauste, der mit so unerschöpflichem Reichtum an Gebärden jedem Gedanken körperliche Sichtbarkeit lieh, der mit so unbeirrbarem Instinkt zu packen, zu halten, zu steigern wußte, daß man jede Minute im Bann blieb, daß alle Schwächen der Dichtung überwunden schienen, und daß die ungeheure geistige Leidenschaft der Gestalt, ganz zu leiblichem Leben geworden, sich vor uns erhob und uns fortriß. Dieser Schauspieler war Alexander Moissi.

Von dieser kurzlebigen Volksbühne ging Moissi

wieder zu Reinhardt. Wieder, er war schon vorher bei ihm gewesen und nur gleichsam beurlaubt, um im wechselreichen Repertoire der Vorstadt seine Kräfte zu stählen, an allen möglichen großen Rollen seine Spielwut zu kühlen. Man erzählt aber, daß Reinhardt den jungen Mann auf der ersten Probe seinen Kollegen mit den Worten vorgestellt habe: „Meine Herren, hier bringe ich Ihnen ‚den' Schauspieler!" Diese Worte (seinerzeit viel bekrittelt und bespöttelt) sind, wenn nicht wahr, höchst vortrefflich erfunden: denn Alexander Moissi ist ‚der' Schauspieler. Keineswegs in dem Sinne, daß vor seiner überragenden Kraft kein andrer zeitgenössischer Schauspieler in Betracht käme; auch nicht einmal so, als ob der Art nach keine andre Schauspielkunst als seine möglich wäre. Aber so: was das populäre Bewußtsein bisher den ‚Schauspieler' nannte, dieser Typus, der vielleicht eben im Begriff ist, einer andern Art von Schauspielkunst, wenn nicht zu weichen, so doch Mitrechte zu gestatten — dieser Typus tritt in Moissi noch einmal ganz rein vor uns hin, in all seiner wilden Pracht. Er ist kein Darsteller moderner Kultur, ist keine um Ausdruck eines besonderen Weltgefühls bemühte, streng profilierte Persönlichkeit, wie viele von den besten Neueren sonst, ist kein geistreicher Mittler, kein ‚feinsinniger' Nachempfinder des Dichters: es ist der alte Schauspieler, der ganz unbürgerliche, die wilde, ungegrenzte, vagabundische Natur, der fanatische Menschenspieler, der ganz Verwandlungswilde, der seinen Geist, seine Nerven, sein Blut, Haut und Haar, alles, alles hinstürzen läßt, die überquellende Masse seiner Lebenssäfte

zu entladen in jedes, jedes vom Dichter bereitete Bett. Ihm steht kein Mensch und kein Schicksal mehr nah und weniger nah: die Wollust des Liebenden und das zähe Gehirnglück des Rechners, der Verzweiflungsschrei eines Königs und die lächerliche Angst des gefoppten Pantalone — alles ergreift seine Leidenschaft mit gleicher Gier, alles ist ihm nur eine Form dessen, was er so berstend voll in sich fühlt: Leben. Dies ist Schauspielkunst aus dem Blut der Edmund Kean und Ludwig Devrient, der Salvini und Rossi, der Mitterwurzer und Matkowsky. Von ihrem Blute ist Alexander Moissi. Und unter der nach Zahl und Art keineswegs unerheblichen Schar des schauspielerischen Nachwuchses ist er heute doch der einzige, der von ihrem Blut ist.

Moissi ist Italiener von Geburt; ohne ein Wort deutsch zu können, kam er vor acht Jahren nach Wien; aus purer Not wurde er Statist am Hoftheater; er fiel dem Direktor auf; man ließ ihn ausbilden; er lernte Deutsch; nach zwei Jahren spielte er am Prager Landestheater tragende Rollen; von dort holte ihn Reinhardt. Ist nicht in dieser höchst ungewöhnlichen, zufallsreichen, jähen ‚Karriere' schon etwas vom Blut dieser Schauspielkunst zu spüren? Moissi hat allmählich auch in mehr als äußerlichem Sinne deutsch sprechen gelernt, er gibt den Klang- und Tongesetzen unsrer Sprache soweit ihr Recht, daß er widerstandslos verständlich wird, und daß die fremdartige Melodie seines Organs nur noch als jenes individuelle, besser landschaftliche Aroma wirkt, das dem Sprechen vieler vortrefflicher Schauspieler feinsten Reiz, intimstes Leben gibt. Das Italienisch

Moissis ist heute keineswegs so fühlbar, wie es Rittners Schlesisch war, wie es Bassermanns Mannheimisch ist. Es ist als ein dunkel wogendes Singen in seiner Stimme, eine gedämpfte Melodik, die im Affekt höchst wirksam in eine grelle, schrillende Helle umspringen kann, dünn und scharf wie Dolchspitzen. In dieser vibrierenden, blutvoll schwankenden Stimme ist eine Kraft, die die Worte ‚groß' und ‚stark' nicht richtig bezeichnen. ‚Intensiv' ist diese Stimme: sie kann dumpf aufdröhnen wie eine ausschwingende Glocke und kann grell anschlagen wie ein Peitschenhieb. Diese Stimme wirkt so ungemein lebensreich, weil sie etwas Verdecktes hat, weil meist etwas noch Zurückgehaltenes hervorzubrechen scheint, etwas Gefährliches, Wildes. Die Vibration dieses Organs ist mehr Andeutung als Ausdruck des innern Lebens — und überall in der Kunst wirkt die Andeutung reicher, geheimnisvoller, unerschöpflicher als der so endliche Ausdruck. In fühlbarerem Grade erscheint Moissis Mimik als eine Gabe seiner Rasse. Sein Gesicht — gelb, hager, dunkeläugig, mit breiten Lippen und tiefen Mundwinkeln — hat die Beweglichkeit aller Linien, die kein Deutscher besitzt. Es kann sich zu einer grotesken Fratze und einem furchtbaren Totenkopf verziehen, kann die Seele eines staunenden Kindes und eines gierigen Lüstlings, sanfte Zärtlichkeit und ätzenden Hohn gleich maskenhaft fest und bestimmt ausdrücken. Moissi handhabt die ‚Grimasse' mit einer Heftigkeit, die nur eben am Südländer als Natur erscheint, die bei jedem nördlichern Temperament gewollt, mühsam, komödiantisch wirken muß. Das Linienspiel des Gesichts, das bei einem



ALEXANDER MOISSI

BECKER & MAASS phot.

Ferdinand Bonn etwa ruckweis plötzlich in die Erscheinung tritt und dann als grob übertriebenes Effektmittel wirkt, scheint und ist hier nichts als Natur, weil es in unaufhörlichem Fluß eines Temperaments gezeugt wird, das in hemmungsloser Gewalt jede innere Regung zu leiblich stärkster Sichtbarkeit treibt. Und in gleicher Glut gelöst erscheint dieser knabenhaft schwächliche, höchst bewegliche Körper, dessen Glieder so anschmiegend sanfte und so sprunghaft drohende, raubtiergefährliche Gesten hergeben. In diesem Körper scheint ständig eine Flamme zu brennen, die die Lebensmasse dieses Menschen schmelzt und in zischendem Fluß sich ummischen läßt in eine Gestalt: mit gleich wildem leidenschaftlichen Erleben ergreift er Shylock und Romeo, den armen Knaben Moritz Stiefel und das Gehirnraubtier Franz Moor, den Gottesmörder Golo und den kleinpfiffigen Schuft Spiegelberg, eine offenbachische Karikatur und einen Shakespearischen Schelm — seine Spiellust ist schrankenlos, seine einfühlende Leidenschaft ohne Grenzen.

Und doch ist seine Kunst begrenzt, doch ist er nicht wie jene ältern riesigen Italiener, die Hamlet und Romeo, aber zugleich auch Lear uud Cid sein konnten. An innerer Verwandlungskraft steht ihnen Moissi vielleicht nicht nach, die schauspielerische Potenz kann vielleicht nicht stärker gedacht werden. Aber diese Umbildungsenergie ist gebunden an den Stoff, den seelisch-körperlichen (wer wagt das zu trennen?), den sie vorfindet. Die Schauspielkunst der Duse ist gewiß vom höchsten Grad, aber sie ist auch nicht unbedingt ausdehnbar — sie konnte nicht mehr Shakespeares Kleopatra, sie könnte

noch minder Volumnia oder Brunhild sein. Und so kann zwar Moissi noch in jeder Rolle jeden Vorgang mit Leben und Blut und Geist erfüllen — aber sein Leben, sein Blut, sein Geist kann sich nicht mehr jeder dichterischen Gestalt gesellen, und bald entsteht eine Kluft von des Dichters klar geäußertem Gefühl zu Moissis Lebensempfindung herüber, eine Kluft, über die wir ihm nicht mehr folgen. Schon zum Romeo folgte man ihm nicht mehr, denn vom Romeo will man den Rausch junger Liebe rein, hell und gesund auswehen fühlen. In Moissis Natur sind die Säfte trübdunkel gemischt und wie ein Verwesungsleuchten umwittert es seine Gestalt. Dieser weiblich zarte, biegsame Leib, diese nervöse, schwankende Stimme — sie sind wie aus dem Untergang eines alten edlen Geschlechts. Morbidezza. So elementar und gesund die Kraft ist, mit der Moissi produziert: was er gibt und geben kann, ist Auflösung, Dekadenz, unsicher tastender spürsamer Uebergang nach neuem Leben zuhöchst. Eine Sinnlichkeit, vom Bewußtsein zersetzt, raffiniert — aber mit wahrhaft chaotischer Kraft herausgeschleudert. Und so entsteht Moissis eigenste Physiognomie: titanische Nervosität, elementar wildes Raffinement — ein Matkowsky der Dekadenz! Ein paradoxes Phänomen — aber eine Wirklichkeit. Mit der Wirklichkeit dieser hysterischen Urkraft hat Moissi gesiegt, hat er zum ersten Mal auch den widerstrebendsten Geschmack überwunden, als er Kreon spielte, in Hofmannsthals ‚Oedipus und die Sphinx', den Königserben, den allzuwissenden, dem die Welt in scheußlichen Rissen auseinanderklafft, dem die Taten „von den Händen

abgesengt“ sind. Kein andrer hätte die hysterische Selbstauflösung dieses Spätlings mit so königlicher Größe, so elementarer Gewalt geben können wie Alexander Moissi. Und seither schuf er eine ganze Galerie dieser Zusammenbruchsgestalten: den unseligen kleinen Weltschmerzler aus Wedekinds Pubertätstragödie und den gespenstergewürgten Oswald Ibsens, den hektischen Prinzen aus Wildes ‚Florentinischer Tragödie‘ und Hofmannsthals Toren, den trüben Gast auf dunkler Erde. (Er schuf diese Niedergebrochenen im Zuge seines wahrhaft großen Temperaments, ohne einen Augenblick bei der Pathologie des Zusammenbrechens zu weilen, ohne sich je in klinische Kopien zu verlieren; er gab ihre Seele: Sehnsucht und Verachtung, Hochmut und Verzweiflung, er gab die Melancholie ihres Falls, nicht seine leiblichen Zuckungen.) Und er zwang siegreich den Franz Moor, in den Farben Moissischer Natur zu wandeln; schuf einen degenerierten Edelmann von vergifteten Instinkten und überkultiviertem Hirn mit einem solchen Uebermaß genialer Züge, so unvergeßlicher Gewalt in Wort und Todesangst, daß ich trotz Max Pohl und Josef Kainz den Franz kaum noch anders zu denken vermag als in Moissis Farben. Wie er den Traum vom jüngsten Gericht erzählte, mit Worten und Gebärden greifbar bauend, wie ein irrsinniger Pfaffe, mit seinem Mund die Posaunen des Gerichts formend — und plötzlich bricht der hohldröhnende Schall zusammen, wie ein zersprungenes Schwert klirrt das letzte Wort zu Boden, dünn, frierend, erstarrend, und die Gestalt sinkt zusammen, wie ausgelöscht: das gehört wohl zum Stärksten, was ich von Menschendarstellern je erlebte, und es war

in dieser Leistung doch nur ein Moment neben vielen fast ebenbürtigen. Ist dieser Franz Moor das Mächtigste, was Moissi bisher bot, so ist das Schönste sein Narr im ‚König Lear'. Er ist nur Zuschauer in dieser großen Tragödie des Zusammenbruchs, er trägt das Mitgefühl, nicht das Gefühl der Vernichtung. So bleibt bei aller Tiefe der Empfindung ein Abstand gewahrt, der dem Ausdruck reiner, harmonischer zu klingen gestattet. Und Moissi durchlief eine Skala des Mitgefühls von dem bittern, dem Spötter am meisten bittern Spott bis zu der kinderzärtlichen. tröstenden Sorgfalt, vom trübsinnigen Klagelied einer hoffnungslosen Melancholie bis zur schlangenhaft gebäumten, zischenden Wut der Parteinahme: eine große, traurige, liebevolle Seele in hundert immer gewandelten grell bemalten Masken. Wie lange mag es her sein, daß der Narr des Lear so verkörpert wurde —? Vor einem Menschenalter beinahe spielte auf den Brettern desselben Deutschen Theaters diesen Narren Josef Kainz. Und als der Erbe Josef Kainzens kann Moissi überhaupt in manchem Sinne erscheinen. Hat nicht Kainz die Jünglingsgestalten der klassischen Konvention eben dadurch neu belebt, daß er sie erfaßte mit den Nerven dieser Dekadenzzeit, dieser Zeit, die in Angst, Mißtrauen und Zweifel die alten Werte löst, die alten Gefühle zersetzt — sehnsüchtig nach dem Neuen. Hat nicht Kainz fast dieselben Gestalten der Neueren vor uns mit allem Zauber und allem Grauen eines schönen Untergangs gerüstet. War er nicht knabenhaft schlank und zart, sensibel und sprunghaft wie Moissi? Berührungspunkte genug. Aber nicht minder greifbar und auf-

schlußreich sind die Unterschiede. Kainzens Kunst war von je weit mehr geistiger Art: es ist hellere, dünnere Luft um sie. Ein ganz waches Bewußtsein ist nicht nur wie bei Moissi zersetzend dem Lebensstoff des Künstlers beigemischt, es ist auch in der Kunstübung selbst mächtig: Kainz hält bei aller Stärke der Leidenschaft, bei aller Sensibilität der Nerven doch seine Gestalt von sich in größerm Abstand. So erscheint er freier, leichter, ist der Meister bestrickender Sprachbehandlung, vollendet anmutiger Bewegung geworden; ihm war der strahlend junge Romeo nicht verschlossen. Moissis Kunst ist nie geistreich. Er bewältigt Gedankliches, psychologisch Raffiniertes im Ansturm seines schauspielerischen Instinkts, der alles Gedachte durchs Fühlbare hindurch ins Körperhafte zurückverwandelt, ihm lebt die höchst differenzierte Welt unseres Bewußtseins nur gleichsam in Nerven und Blut — als Körperzustand. Er spielt den verwickeltsten Typus des modernen Nervenmenschen, die subtilste Denkernatur kaum minder fein und richtig als Kainz: aber ich bin überzeugt, er „versteht“ sie nicht entfernt so gut, könnte sie nicht so erklären wie Kainz. Kainz ist sicher ein reicherer Geist, seine Kunst ist deshalb freier, weitergreifend, kulturell fruchtbarer: aber Moissis Genie ist der Erde näher, und seine Kunst ist, ob auch dumpfer und glanzloser, von mehr elementarer Kraft, ist im Sinne schauspielerischer Verwandlung intensiver, stärker noch als die Kainzens — ein Matkowsky der Dekadenz!

Der Zug der Gestalten, die der Moissi von heute vollendet darstellen könnte, ist noch längst nicht ge-

schlossen; noch eine Fülle des Vortrefflichsten kann er nach seiner heutigen Möglichkeit uns neu bieten. Zudem ist er jung und wächst vielleicht noch in ganz neue Möglichkeiten hinauf; übertrifft vielleicht nach Art und Zahl noch weit das bisher Gegebene. Und doch genügt dies Gegebene schon, um den jungen Italiener in die erste Reihe der deutschen Schauspieler zu stellen. Nach jener „Genoveva“-Vorstellung vor vier Jahren schrieb ich: „Moissi gehört fortan zu unsern größten Erwartungen.“ Ich glaube, man darf heute bereits sagen: er gehört zu unserm wertvollsten Besitz an lebengestaltender Körperkunst.

WIENER SCHAUSPIELER

VON WILLI HANDL

WIEN UND SEINE SCHAUSPIELER.

Es kann als ausgemacht gelten, daß das Theater noch immer zu den wiener Leidenschaften gehört. Ich weiß nicht, ob es in einer andern Stadt Leute gibt, die sich mit einer ungenierten und sogar wohlwollenden Selbstverleugnung als „Theaternarren“ bezeichnen. Hier findet man sie oft; ihre Lust am Theater ist ihnen eine schöne Verrücktheit, die sie sich selbst nicht zu erklären wissen und von der sie nicht geheilt sein wollen. Unter den kleinen Bürgern, wo nur die materiellsten Bedürfnisse als normal gelten, wird ihre Schwärmerei mit einer gewissen respektvollen Mißbilligung behandelt.

Aber der kleine Bürger ist heute der Herr und Führer von Wien. Zunächst in der Politik natürlich, die ja auch anderswo mit dem Theater nicht viel zu schaffen hat. Immerhin, es zeigt, wenn auch von einer ganz andern Seite her, die Stimmung und den geistigen Grundzug des städtischen Lebens. Man ist in seine großen Verrücktheiten allzusehr verrannt, um den kleinen noch so allgemein hingegeben zu sein wie ehedem. Der praktische Nutzen gilt. Und die „Theaternarren“ werden schon seltener.

Wenn trotzdem Wien nicht aufgehört hat, Theaterstadt zu sein, so ist das nicht von der Extensität und Allgemeinheit des Theaterbedürfnisses herzuleiten, sondern

von seiner Intensität und bezwingenden Kraft im Einzelnen. Wen es hat, den hat es gleich ordentlich; der Boden ist fast immer vorbereitet. Um das zu erklären, diese Freude am Schauen und Spielen, am Vorstellen und Verstellen, müßte man wohl so etwas wie einen wiener Volkscharakter annehmen, der ja, wie allgemein bekannt, seit Jahrhunderten eifrig beschrieben, gerührt verhimmelt und schnoddrig verlästert wird. Es ist zweifellos, daß er einmal da war und die Stadt mit seiner Echtheit erfüllt hat. Aber die besondere Signatur der heutigen Großstädte ist eben das national Unechte. Gibt es noch viele Berliner in Berlin, Pariser in Paris? Sicher ist, daß die Wiener in Wien eine recht kleine Minorität ausmachen — sofern man nur halbwegs gewissenhaft auf zwei, drei Generationen in die Vergangenheit revidiert. Daß sich aber dieses einzige und gleichnislose wiener Temperament, das aus Prinzip lacht und zum Zeitvertreib weint, daß sich diese Sinnlichkeit, die vom Orientalischen einen Schimmer, vom Südromanischen einen Funken hat und doch nur deutsch erfassen und empfinden kann, daß sich diese ganze undefinierbare wiener Art dennoch in breiter und weiter Geltung erhält, ist ein Effekt der gewissen psychischen Mimikry, die den Großstädtern glücklicherweise noch eine Zeitlang ihre besondere nationale Marke bewahrt, des Zwanges der innern Anpassung, dem unter der täglichen Einwirkung von Luft, Licht, Architektur, Nahrung, Volksliedern, Dialekt und tausend andern Äußerlichkeiten ein jeder unterliegt, der nicht die besondere und seltene Kraft hat, seine Individualität, allen Gegentendenzen zum

Trotz, in jedem Moment durch einen eruptiven Willensakt neu zu erschaffen. So hat man denn zu unterscheiden zwischen Wienern, die es von Ursprung an waren, und Wienern, die es von außen her geworden sind, primären und sekundären. An diesen gewordenen muß natürlich alles auffallend Wienerische, das ihnen eben zuerst anfliegt, um so auffallender ausgeprägt sein; darunter auch die Leidenschaft fürs Theater, die ja hier ihre hundertjährige Tradition hat. Aus diesem Prozeß der physikalisch-physiologischen Assimilation mag schon einigermaßen deutlich hervorgehen, daß diese Leidenschaft nichts rein Geistiges und Prinzipielles an sich haben kann, sondern fast ausschließlich von Impulsen der Sinnlichkeit getrieben wird. Man mag dem Volk einreden, was man will, und es mag sich noch so viel suggerieren lassen; zuletzt gilt nur der Genuß, der entweder direkt auf die Sinne des Sehens und Hörens geht, oder doch auf dem Umweg über die Phantasie irgend einen Sinn mächtig reizt. So ist die eigentliche Bedeutung des Theaters als „Schau"-Spielhaus bei den Wienern weit lebendiger und kräftiger als im deutschen Norden; von der „moralischen Anstalt", von der psychologischen oder gar von der literarhistorischen halten sie aber nichts.

Auch das Menschliche auf der Bühne hat hier hauptsächlich nur Wert als sinnfällige persönliche Einheit, als Individualität. Das feinste und unendlichste Spiel der Phantasie mit den Sinnen ist es ja, eine starke menschliche Natur aus der unmittelbaren Anschauung zu erfassen, mitzuempfinden und im Gefühl auszugestalten. In diesem erhabenen Spiel können sich die Wiener nicht

genug tun, und sie haben es darin auch zu einer Ausbildung des Geschmacks und der Empfindlichkeit gebracht, die einen mindestens ebenso hohen Kulturwert darstellt wie das schnellere und klarere Erfassen rein geistiger und theoretischer Züge, das sogenannte „Verständnis", auf das man jenseits von Bodenbach so stolz ist. Wir lieben hier vor allem die Persönlichkeit. Die Freude an ihr, an ihren Entwicklungen und Möglichkeiten, an ihrer Kraft und ihrer Zartheit, an ihrer Farbe und Innigkeit, an ihrer Grazie und, wenn es sein muß, an ihrer Brutalität, an ihrer Unfaßbarkeit und an ihrer Unverrückbarkeit, das Fluidum, das von ihr auf die Sinne ausgeht, die Phantasie unaufhörlich zur Nachschöpfung und Ausgestaltung anreizend, das ist es, was unsre wiener Menschen so mächtig zum Theater reißt und dabei festhält. Dieser Reiz des Persönlichen bestimmt hierzuland eden dauernden Erfolg und wird meist oft zum Schaden der Dichtung, ja des Menschen selbst — weit über alle sonstige künstlerische Rücksicht hinaus gefordert und anerkannt. Das kann sich bis zur absoluten Unterwerfung unter eine starke Individualität, ja bis zu einem Grade der Verehrung steigern, der anderswo kaum ein Beispiel hat. In welcher andern Stadt ist es möglich, daß der Name eines genialen Schauspielers nicht etwa für die flüchtige Dauer einer Saisonmode, sondern einfach für Lebenszeit auf eine bestimmte Form von Strohhüten übergeht, so daß das Wort Girardihut seit Dezennien schon um nichts auffälliger ist als etwa die Worte Stefansturm und Franz-Josefs-Quai? Daß man in einem Gasthause, wo Girardi unvermutet eingetreten ist, für

eine Minute mit dem Bestellen und Ansagen einhält, weil doch die armen Kellner auch einmal den berühmten Mann genauer und in der Nähe ansehen müssen? Daß die Niese — in gewissen Bezirken — nicht über fünf Gassen gehen kann, ohne fünfzigmal gegrüßt zu werden?

Es ist auch nicht gar zu selten, daß, bei Mädchen besonders, die Verehrung sich zum Fanatismus, der Fanatismus zum Paroxysmus steigert. Freilich Mädchen können, in der Hysterie ihrer ausgereiften Jungfernschaft, bald zu irgend einer Unglaublichkeit kommen. Aber daß diese sich bei uns am häufigsten auf einen Schauspieler bezieht, ist schon sehr bezeichnend. Übrigens habe ich genug junge Männer gekannt, die, mit Eifer und Stolz, wie Lewinsky heulten oder sich wie Sonnenthal frisierten — so lange er es noch konnte — wie Hartmann die Hände schwangen oder wie Robert das Organ preßten. Das Girardi-Kopieren ist ja bei uns endemisch; man tut es nicht etwa bloß zum Zeitvertreib oder um aufzufallen oder aus Affektation, sondern ganz unbewußt und instinktiv, bei jeder Gelegenheit, sozusagen von Natur aus.

Alle diese Beispiele und Umstände können beweisen, daß bei den Wienern, die ins Theater gehen, die Person des beliebten Schauspielers am meisten gilt. Der hohe Grad dieser Verehrung bringt es mit sich, daß ihre Wärme auch auf andre, gleichgültigere Zuschauer überstrahlt und dort den Schimmer der Popularität zurückläßt. Darum sind die Großen und die Persönlichkeiten unter unsern Schauspielern weit über den Kreis des eigentlichen Theaterpublikums bekannt. Gelehrte können

sich bei uns kaum über die Sphäre der Kollegenschaft hinaus ihres Ruhmes freuen; es sei denn, daß sie Politiker, blendende Gesellschaftsmenschen oder sonstwie dem Schauspieler verwandt sind. Der Dichter gar, so ferne er noch lebt und noch niemand ein Komitee zur Errichtung seines Denkmals gegründet hat, ist von der allgemeinern Bekanntheit so gut wie gänzlich ausgeschlossen. Man muß schon eine ganz blendende und verwegene Kunst des Stils und außerdem die Gabe haben, sehr viele Leute andauernd zu ärgern, um irgendwie nachhaltig ins Breitere zu wirken.

Nach diesem höchst ungleichen Verhältnis des wiener Geschmacks zum schauspielerisch Sinnlichen und zum dichterisch Geistigen läßt sich die ganze Art der Wirkung des Theaters auf unsre Menschen konstruieren. Sehen, Hören, Empfinden; Schönheit, Organ, Stimmung: das sind die mächtigen Förderer des Genusses — des Erfolges. Ihr ärgster Zerstörer ist der Zwang, zu abstrahieren, zu analysieren, über die Szene hinaus zu denken. Da sind sie unerbittlich; sie wollen einfach nicht und lassen es ganz dahingestellt, ob sie könnten. Das Theater ist ihnen doch eben nur das oberste, das reizendste öffentliche Vergnügen. Wenn einen das nicht einmal vom Grübeln und Nachsinnen ablenken sollte! Auch die Schauspieler können da nicht helfen; der Widerstand gegen das Abstrakte bleibt unbezwingbar. Das hat sich bei glänzenden Aufführungen von Hebbel und Ibsen — die vielleicht unter allen großen Dichtern dem wiener Geist am meisten konträr sind — eklatant erwiesen.

Das sind also schon zwei Komponenten der Repertoirebestimmung durch das Publikum: Vom rein Geistigen weg, weg mit allen Stücken, aus denen man die Meinung erst von weit hinter den Vorgängen heraus lesen muß; und auf das Sinnliche los, also in letzter Linie auf die Leistung des Schauspielers, auf den Schauspieler selbst. Anderswo wird ein Schauspieler in jeder Rolle aufs neue beurteilt, gefällt oder mißfällt, je nachdem, wird beklatscht oder abgelehnt. Bei uns ist er von vornherein und ein für allemal sympathisch oder nicht, beliebt oder unbeliebt. Geist, Technik, Studium sind da nur Hilfsmittel; von der Persönlichkeit geht die Wirkung aus. Selbst geniale Naturen kommen an dem Zwang dieses unerbittlichen Gesetzes kaum vorbei.

Diese Anhänglichkeit der Sinne und ihr besonderer Reflex auf den Künstler schafft den Typus des „Lieblings“, der wohl für Wien sehr charakteristisch ist. Er ist nicht ganz identisch mit dem Star. Dieser kommt mit seinem fertigen Ruhm, der Direktor bringt ihn, hält ihn, ernennt ihn, wenn es sein muß. Den „Liebling“ macht nur das Publikum; er war es gestern noch nicht und kann es morgen sein, wenn er heute eine Rolle spielt, die seine Kräfte sinnlicher Bezauberung entbindet. Dann bleibt er es aber, wenn er nur die geringste Fähigkeit der Anpassung besitzt — und welcher Schauspieler hätte die nicht! — meist auf Jahrzehnte hinaus. Er sucht die Stücke, in denen er sich entfaltet und weicht den andern aus. Für diese andern muß eben der Direktor andre Lieblinge haben; Stücke, in denen er gar keinen Liebling beschäftigen kann, wird er kaum zu geben

wagen. So kann sich — mehr oder weniger unmerklich — das Repertoire eines Theaters in seiner Richtung und in seinem Gehalt wesentlich ändern, bloß weil das Ensemble allmählich ausgewechselt wurde.

Daher denn die besondere Wertung des Einzelnen im Zusammenspiel, daher die ungeheure Schwierigkeit, die vielartigen Kräfte des Hauses für einen Abend zum Ausdruck einer Stimmung und eines Geistes zu vereinigen, worin ja der Sieg und der Ruhm der modernen berliner Bühnen gefunden wird. Ist auch die Erkenntnis von der Auflösung und Aufhebung der einzelnen „Fächer“ im Prinzip bei uns durchgedrungen, so will doch das Publikum noch immer für seinen Liebling sein Fach. Es ist in solchen Dingen so schwach, daß Direktion und Regisseure nichts tun können, als noch viel schwächer sein. Der Versuch, einen Stil zu bilden und festzuhalten, käme tausend Widersetzlichkeiten gegen liebe Gewöhnungen und stille Einverständnisse zwischen Bühne und Zuschauersaal gleich. Es müßte mit demselben Griff geschaffen und zerstört, eingepflanzt und ausgerottet werden. Ein Künstler, ein Politiker, ein Stratege müßte das unternehmen, — und könnte gleichwohl vielleicht damit scheitern. Wir aber haben nur einige wenige Direktoren!

Jenen verliebten Eigensinn des Publikums zu brechen, wird wohl bis auf weiteres schwer sein: mit ihm zu operieren, ist ziemlich leicht. Darum sind die Wiener als ein gutes Theaterpublikum berühmt. Wenn nur ihr Begriff des Theaters als eines Ortes der Schönheit, der unbewußten Freude — am Lustigen oder am Traurigen



ALEXANDER GIRARDI

— der interessanten Unterhaltung nicht in gar zu arge Verwirrung kommt, hat man sie bald zu allem. Sie haben leichte Tränen und ein helles Gelächter. Sie mögen gern gute und feine Menschen, Charaktere, die entweder größer oder viel, viel kleiner sind als ihr eigener, und Schicksale, die sich erklären lassen. Sie können wohl oft die symbolische Tiefe einer Szene, aber kaum je ihren dynamischen Wert im Drama verkennen. Ihre Aufregung ist zugleich überzeugt und beweglich; sie geben dem andern bald Recht und sind imstande, ihm aus purer Höflichkeit zu applaudieren, wenn ihnen sein Standpunkt weniger gefällt, als die Art, wie er ihn durchdrückt. Ihre Liebe fängt rasch und läßt langsam nach. Ihr Geist kann betäubt und belogen werden, kann widerspenstig und hochmütig, auch stumpf sein. Ihre Sinne aber sind frisch und lebendig, leicht und lustig und lüstern, fröhlich, rasch, gefällig und — bei Großstädtern sonst eine unerhörte Eigenschaft — dankbar.

Darum ist Wien eine Theaterstadt.

GIRARDI UND NIESE

Wien -- süße Heimat, Trost und Schmerz meiner Tage, Schönheit von ehedem, lachender Verfall, Sumpf voll Gemütlichkeit! Wien, charmante alte Lügnerin, kaiserliche Stadt, pöbelhafte Stadt — Stadt der seelenlosen Noblesse und der ungiftigen Niedertracht, der Herzlichkeit ohne Treue und der Menschlichkeit ohne Mut, Stadt der festgewurzelten mühelosen Kultur, du Gnadenreiche in unzähligen Prächten, von lenzlich heitern Lichtern gekost, in duftige Dämmerungen verschleiert — Wien, Stadt der Weiber und der Kaffeehäuser, Stadt der seligen Nichtstuer, wo das Kapital keine Arbeit und die Arbeit kein Kapital findet, Stadt der eingesessenen Gäste, wo niemand angestammt ist und keiner fremd sein will — Wien, liebe, lustige, lumpige, nette, falsche, tückische, rätselhafte, unfaßbare und unbeschreibliche Stadt — wo, unter allen Menschen, liegt deine letzte Echtheit versteckt?

In deiner impotenten Großstädterei, die, von allen mechanischen und elektrischen Kräften getrieben, zwischen Sein und Nichtsein dahinkeucht, verwischt sich, was du warst, verwirrt sich, was du werden sollst. Der unvergleichliche Schwung deines Lebens ist von der Wut hungriger Plebejer verschlungen. Die süßeste Harmonie

deiner Töne geht langsam unter im nüchtern lärmenden Rausch emporgekommener Lebemänner, im erlogenen Genäsel zu spät Getaufter; sie verstummt unter dem Keifen bösartiger Krüppel im Geist. Also verwirrt und bedrängt von allen Seiten, sucht sich deine Echtheit noch dadurch krampfhaft zu bewahren, daß sie fortwährend sich selbst kopiert. Natürlich wird sie dabei nur mehr und mehr verfälscht und vernichtet. Bloß die Unschuldigen und Unbewußten haben sie noch, die von sich und ihrem Wienertum nicht viel wissen. Zwei blonde Mädchen gehen schnatternd vorüber; die Musik ihrer Sprache — ein Echo von Hörnern und Flöten — ist wahre Wiener Musik. Ein paar nette junge Leute stehen irgendwo — in der Vorstadt — vor einem Wirtshaus, noch unschlüssig, wo und wie sie jetzt die Zeit totschlagen werden; die lässige Linie ihrer Haltung, die freie Anmut ihrer Geberden hat den Zug und die Führung des richtigen Wiener Lebens. Festtäglich vergnügte Arbeiter kommen die Straße herunter, der Ton ihrer Rede ist sonderlich warm, ihr Marsch hat einen Rhythmus, wie nicht anderswo; der lauliche Wiener Atem tönt aus ihnen, den Takt ihrer Schritte regelt der Pulsschlag von Wien. Sie sind echt. Im Wesen und Gehaben dieser Ahnungslosen flattert so, auf Momente, das Unbezweifelbare des Wiener Typus an den ergötzten Sinnen vorüber, — wie ein verstohlener Wink der enteilenden Seele von Wien. Aber zu fassen, zu halten ist sie nicht mehr, in dauernden Erscheinungen hat sie nur selten Bestand; es gibt kaum etliche soziale, menschliche oder künstlerische Formen, in denen sie sich ganz und

unvermischt offenbart. Sie ist ängstlich geworden und scheut es, erkannt und beobachtet zu sein.

Nur im Theater erscheint sie noch völlig frei; da traut sie sich. Da ist derselbe befreite Wille zum Wienertum ringsum; da strömt ihr Fluidum aus tausend verschiedenen Launen in eine starke Stimmung zusammen. Die Wiener sind am liebsten in Massen wienerisch. Und haben endlich hier die dauernde Erscheinung, die menschlich-künstlerische Form, in der sich, unbezweifelbar, fessellos lebendig und mit natürlicher Gewalt, die letzte Wiener Echtheit offenbart. Haben hier, auf ihren Theatern, zwei große Künstler, die Wien atmen, Wien reden, Wien spielen, Wien sind. So lange Alexander Girardi und Hansi Niese unsern Bühnen gehören, so lange muß wohl die enteilende Seele unsrer Stadt, ob sie will oder nicht, noch halten. Die beiden bannen sie, bilden sie, geben ihr Körper und Blut. Da enthüllt sich der Kern ihres Lebens, und ihre verschüttete Schönheit wird wieder allen hell.

Rasse, das warme Blut jeder großen künstlerischen Schöpfung, lockt und leuchtet in allem, was diese beiden gestalten. Wiener Rasse, ein leichtes, helles, ruheloses Blut. Temperamente voll Sinnlichkeit, die nur im Sinnlichen bilden, allem Erdenken und Erwägen feind. Der Einfall gibt alles, die Erregung im Spiel schafft alles, und Rasse und Takt sorgen für die unumstößliche Gültigkeit. Darum sind diese Beiden Plastiker, nicht Zeichner der Bühnenkunst. Sie bilden und prägen ihre Menschen von allen Seiten her, mit zahllosen unkontrollierbaren Bewegungen des ganzen Körpers, mit

Schlaglichtern, die in den Modulationen der Stimme sitzen, mit allerlei bestimmenden und überzeugenden Abwechslungen im Tempo der Rede. Das ist ihre ganze Psychologie, eine andre haben sie nicht. Sie müssen ihre Gestalten immer gleich fertig auf die Bühne bringen, nicht Strich um Strich langsam ansetzen, wie die nachdenklichen Seelenspieler. Sie spielen aus dem Blut; und das überliefert ihrer genialen Anschauung gleich von vornherein und in einem den Schritt, die Tongebung, die Miene, die Geberden — kurz, die ganze, unteilbare Plastik der Figur. Ihr Spiel ist in jedem ein Ganzes, nicht ein Teil, der auf seine Weiterführung und Erklärung durch das nächste wartet. Darum kann auch kein einziger Moment dieses Spieles von keinem einzigen ihrer Nachahmer jemals auch nur annähernd erreicht werden; so wie das Blut eines Menschen nicht in einen andern hinübergegossen werden kann. Dieses unvergleichlich mühelose Schaffen in einer Plastik, die von allen Impulsen des künstlerisch gehorsamen Körpers schon vorgeprägt ist, erhöht natürlich den leichten Mut, die grazöse, helläugige Freiheit, in der diese beiden Wiener Temperamente immer auf der Bühne stehen. So sind sie außerordentliche Darsteller der großen kindlichen, lachenden Lebenslust von Wien. Daher kommt es wohl, daß man sie, um nur irgend ein Fach für sie zu haben, unter die Komiker einreiht. Was man sonst Komiker nennt, hat die Gabe, auf der Bühne lächerlich — im besten Falle rührend lächerlich — zu sein. Es gibt beißend witzige darunter, die alle menschliche Schlechtigkeit grinsend zu entlarven verstehen, und ganz harmlose,

die nur auf die menschliche Dummheit abzielen; aber immer müssen sie lächerlich sein. Girardi und Niese aber sind in ihren höchsten Momenten ganz einfach tragische Künstler. Dann, wenn diese große Lebensfreude irgendwie ängstlich bedroht erscheint, wenn die gütige Kindlichkeit hart enttäuscht worden ist, wenn irgend etwas zerstörend an die Selbstverständlichkeit dieses harmonisch in sich ruhenden, von innen her bestimmten Daseins streift, dann schürft die bildnerische Aufregung dieser großen Künstler den Ton des Spiels aus Tiefen herauf, wo das ewige menschliche Leid sitzt und von der Kläglichkeit der Welt erweckt zu werden wartet. So umgreift die Kunst dieser beiden im Technischen höchst einfachen Darsteller die verschiedensten Skalen von leichtester, nur mit Worten spaßender Komik zur ausdrucksreichen menschenbildenden Plastik und zur tragischen Erschütterung. Sie haben es im Blut, in der Rasse, die sich in ihnen vervielfältigt und erhöht. Sie zeigen, daß Wiener schließlich auch tragische Größe haben könnten, wenn . . . nun, vielleicht wenn etwas da wäre, das sich der Mühe verlohnte!

Und es ist kein geringes künstlerisches Verdienst dieser beiden, die große Tragik aus einer Sprache heraufgeholt zu haben, die keinerlei Pathos erträgt, die nur für lustige Kouplets und scharfes Straßengezänk erfunden zu sein scheint, die aus allen deutschen Dialekten ringsum nur die leichtesten, fliegendsten, fließendsten Lautfärbungen aufnimmt, die für ihren Wohlklang empfindlich ist, wie die Sprache von Gebirgsleuten, und doch faul, verschlissen und schlampig, wie die Sprache

der flachen Ebenen und der charakterlosen Städte. Man muß die Wiener Sprache so von Grund auf, so aus der Seele heraus, so als einziges, eigenstes Eigentum beherrschen, wie es Girardi und Niese tun, um auch ihre tragischen Möglichkeiten zu verspüren und zu verkünden. Man muß, wie sie, an diese Sprache als an einen wichtigen, unablöslichen Teil ihrer Kunst innig glauben, mit dem Fanatismus der Rasse. Denn sie sind fanatische Wiener, besonders im Dialekt. Sie baden förmlich darin, lüstern und erquickt, tauchen unter, spritzen herum, werfen seinen leichten Schaum hoch auf, spielen munter mit seinem wunderlichen Gekräusel und treiben sonst allerhand witzige und überraschende Künste damit. Wenn es ganz toll hergehen soll, oder wenn sie merken, daß das geschriebene Wort ihrer geliebten Sprache kaum würdig ist, dann parodieren sie wohl auch mit gutmütiglistiger Bosheit ihren Dialekt, verschieben in souveräner Willkür das Gewicht der Silben, zerdehnen, zerkauen, zerwalken die Vokale, schaffen etwa gar ganz neue, noch nicht gehörte Worte und bleiben mit alledem — vom Instinkt der Rasse wunderbar geleitet — doch ganz im Geist dieses Dialekts, den sie so necken, weil sie ihn so lieben. Ueberhaupt geschieht ihr Parodieren, das sich auf Sprachen, Nationen, Menschen und Getier erstreckt, nicht aus hämischer Lust an der Entwürdigung, sondern, da sie heitere Nachschöpfer, nicht giftige Verspotter sind, aus reiner spielerischer Liebe zum Sachlichen, zur Darstellung des Beobachteten, zur Verwandlung und Verstellung. Daher die große Wärme auch in ihrem Spott, daher die küssenswerte Anmut auch ihrer entlegensten

Figuren. Ihr menschlicher Verstand kritisiert die parodistisch belauerte Erscheinung und setzt sie herunter; aber der künstlerische Instinkt bejaht das Lebendige an ihr, erhöht es und umgibt es mit den Spenden seiner schöpferischen Liebe. Negativ zu sein, den Lebenswert einer Figur mit grimmigem Hohn zu verleugnen — wie dies andre Komiker können, wie es vor allem unser Maran kann — ist ihnen nicht gegeben. Sie sind so fest und einheitlich mit ihrem Boden verwachsen, daß auch in allem, was sie scheinen, noch ein Schein ihrer absoluten Notwendigkeit zurückbleibt.

In die eisig kalte Zone, wo der kritische Geist das Leben zerfrißt, kommt ihre Phantasie und ihre Bildnerkraft niemals. Dafür um so öfter in die üppige heiße Zone, wo es von Gestalten wimmelt, von Lichtern blitzt, von Farben glüht. So wenig sie jemals negativ werden, so wenig Ehrfurcht haben sie doch auch vor der nüchternen Wirklichkeit der Dinge. Diese beiden Spieler voll Einfachheit und Natur sind in keinem Abschnitt ihrer Entwicklung Naturalisten gewesen. Der Naturalismus ist die Kunst des Aussparens, eine klug asketische stolz proletarische Kunst. Sie aber sind künstlerische Patrizier, gut bürgerlich zwar, aber die kräftigen Erben großer, historisch berühmter Reichtümer an warmer Stimmung, seliger Laune, lächelnder Innigkeit — Reichtümer, die reichlich und frei ausgegeben sein wollen. Da genügt wohl die Enge eines von vielen Möglichkeiten (oder Unmöglichkeiten) bedingten Moments, einer scharf ausgezirkelten, am Wirklichen ängstlich abgemessenen Menschlichkeit, eines aufgeschriebenen und ausgeprägten

Worts nicht immer. Da genügt oft die ganze Sprache, wie sie gesprochen wird, nicht mehr; sie muß neu geschaffen, aus Eigenem bereichert und verstärkt werden. Die Phantasie will frisches, unbetretenes Land und dringt verwegen über die alten Grenzen.

Hauptsächlich Girardis Phantasie; sie ist die bei weitem stärkere. Einen großen Teil dessen, was heute bei uns und im Ausland, in Theatern, in Variétés und in Salons von Schauspielern, Brettlsängern und privaten Wursteln als Wiener Komik verabreicht wird, hat überhaupt er, er ganz allein geschaffen. Von ihm ist das lustige Gegurgel halbverschluckter Töne, das verlegene Kauen unausgesprochener Worte; von ihm das komische Walken und Quetschen der Silben, das vom Gaumen durch die Nase geht, von ihm das übermütige Spiel mit willkürlich verstärkten oder verheimlichten oder verschliffenen oder genial im Sinne des Dialekts assimilierten Lauten; von ihm das Schwanken und Kippen der hochgezogenen Stimme zwischen Trotz und Trauer. Von ihm sind die eindringlichsten Geberden dieser Komik, das vogelartige Vorstoßen mit dem Kopf, das zappelige Schlenkern mit den Beinen, das gemütliche Ausdeuten mit den Händen. Das sind so seine häufigsten Possenscherze, der äußere Schaum, die beliebtesten Register seiner naturgewachsenen Technik. Das sind die starken Deutlichkeiten, die der eine und der andre, genauer oder beiläufiger, nachahmen kann. Unnachahmlich ist aber die belebende Wärme des Bluts, die alles dies, was doch neben der Wirklichkeit erfunden worden ist, als gewachsen und geworden erscheinen läßt; unnach-

ahmlich das leidenschaftliche Spielen aus dem übermächtigen Trieb, aus der dämonischen Schauspieler-Besessenheit, die diesen Menschen zwingt, mit allem, was in seiner Welt ist, mit allem, was in seiner Sprache ist, mit allem, was in seiner Rolle ist, und zuletzt noch mit allem, was in ihm selber ist, zu spielen, zu spielen, zu spielen. Er gehört zu den ganz Genialen, die vom Drang und von der Macht ihrer Kunst so übervoll, so hingerissen, so aus aller Wirklichkeit gehoben sein können, daß sie in ihren höchsten Momenten uns Bürgerlichen sehr unheimlich werden können. In frühern Jahren, bevor ihn die böse Stumpfheit einer machtwahnsinnigen Kritik zum zweiten Mal und endgültig in das Flachland der Possen und Operetten verstoßen hatte, gab es viele solche Momente in seinem Spiel, die unvergeßlich bleiben werden und von keines Mitterwurzers Kunst zu überstrahlen. So im ‚Lieben Ich' von Karlweis, in manchen Szenen von Raimund, an einer Stelle des ‚Eingebildeten Kranken' und einmal sogar in einer Posse von Bisson, wo er das Entsetzen eines, der an seinen gesunden Sinnen zweifelt, so gruselig stark ausprägte, daß von keinem Franz Moor oder Richard tiefere Schauer erwartet werden können. Ja, irgendwo, in ihm ist zweifellos ein bedeutender Tragöde versteckt. (Als Bahr dies seinerzeit schrieb, schimpften sie ihn wieder einmal närrisch; es wird mir eine Ehre sein, mit Hermann Bahr für närrisch gehalten zu werden.) Versteckt ist dieser Tragöde, aber nicht verloren. Er hat sich einfach auf die andre Seite geschlagen, den Komöden zu erhöhen, sein erfinderischer Helfer und Ratgeber zu

sein. Das Pathos in Girardis überreicher Natur muß nicht verwelken; es wird kostbares Material für die Erfindungen des dämonischen Spieltriebs, der es zu seltsamen, ganz unnachahmlichen Formen umprägt. Diese Formen, in denen der ursprünglich pathetische Gehalt noch irgendwie aufbewahrt ist, bedeuten darum auch viel mehr als bloße Parodie und Ironie; sie enthalten das Lächerliche und das Traurige, die Heiterkeit und den Ernst der Stimmungen oder Situationen, denen sie angepaßt sein sollen. Ich erinnere mich an ein: ‚Ha, Verworfene!‘ aus einer gleichgültigen, wahrscheinlich sehr schlechten Posse. Girardi sprach es, um die ganze Komik in einen ironischen Kontrast zu legen, völlig unbetont, mit absichtlich kraftloser Stimme. Er konnte sich aber, der Spötter mit dem verhohlenen tragischen Instinkt, doch nicht versagen, vielleicht gegen den Willen seiner boshaften Laune, einen großen Blick aufzutun, eine starke Geberde zu zeichnen, die jedem guten Othello gepaßt hätten. Es ist klar, daß eine menschlich so vertiefte Komik nur um so herzlicher, um so wahrer und freier wirken muß. Das Tragische daran kommt wohl den wenigsten zu Bewußtsein; aber es packt und zwingt alle. Sonst wäre es doch wohl nicht zu erklären, daß ein Spaßmacher, ein Wurstel, ein lustiger Tausendkünstler mit solcher fanatischen Hingebung geliebt, so als ein unersetzliches Geschenk der Wiener Luft verehrt, so als unentbehrliche Notwendigkeit empfunden wird. Aber sie fühlen eben, wenn sie es auch kaum wissen, daß er ihnen weit mehr vom Leben gibt, als das bischen Zeitvertreib und leichte Gelächter.

Oft spielte er mit Hansi Niese zusammen, leider meist in Possen, die nicht mehr als Stücke, die nur als ein Gestotter vergriffener Anekdoten anzusehen sind. Da zeigte sich wieder, wie diese beiden die gute Wiener Art souverän beherrschen, und wie Alexander Girardi zudem noch über sich selbst und alle seine Mittel herrscht. Die Niese, robuster, weniger geschmeidig und weniger phantastisch, steht mehr im Zwang ihrer Mittel als er. Sie ist schon eher ein wenig auf die naturalistische Seite hin gewendet und spielt am allerliebsten sich selbst, so wie sie sich versteht. (Während Girardi sich am liebsten variiert und multipliziert.) Ihre Natur ist einfacher, ihre Linie gerader. Alles ist Fülle und Saft an ihr; sie überquillt von Echtheit. Aber sie weiß es auch; und wenn ihr die Armseligkeit ihrer literarischen Lieferanten keine neue Formen für ihr Spiel zubringt, so stellt sie sich jetzt schon, bloß um zu wirken, auf Echtheit ein, will Echtheit hervorbringen. Daher dann die für den wählerischen Geschmack oft störende Absichtlichkeit im Wiederholen technischer Feinheiten, die schließlich aber zu technischen Kniffen werden: wie der überrumpelnd plötzliche Gebrauch der höchsten Höhen oder der tiefsten Tiefen ihrer Stimme; oder das gewaltsam aufgeregte Anschreien des Gegners; oder die Parodie auf ihre eigene Fülle, die sie zum Tänzeln und Hüpfen zwingt. Hätte sie den Mut, wie Girardi die Rolle und die Posse als einen nebensächlichen Anlaß beiseite zu stellen, in ihren eigenen Reichtum hinabzutauchen und von dorther immer neue Formen zu schöpfen, die nur ihr gehören, und die nur sie gebrauchen kann, wer

weiß, sie fände vielleicht, wie er, über die Einfachheit und gesättigte Kraft ihrer Natur hinaus zu seiner großen, tragikomischen Phantastik, die über allem Leben steht und keine Dichtung braucht, um zu schaffen und zu wirken. Denn der bedeutende tragische Zug fehlt dieser genialen Komödin keineswegs. Ja, weil sie doch dem Naturalismus näher steht als er, und weil doch der Dialekt, an den sie schließlich beide gebunden sind, im Tragischen den naturalistischen Stil einigermaßen bedingt, so hat ihr Pathos, die aufrichtige Gewalt ihrer Leidenschaft, im ernsten Schauspiel die Möglichkeit größerer und gradlinigerer Betätigung. Die mächtige Wirkung ihrer tragischen Kunst steht über allem Zweifel; und jeder, der hier ins Theater geht, hat sie schon auf das tiefste verspürt: in ‚Rose Bernd', bei Anzengruber oder in ganz einfachen und unliterarischen Volksstücken.

So hat das Tragische in ihr sein natürliches, bühnengerechtes Ventil, lebt sich theatermäßig auf dem Theater aus; es kommt nicht, geheimnisvoll verstärkend und vertiefend, in ihre Komik. Eins scheidet sich rein und glatt vom andern. Girardi, bei dem sich das alles so vielfältig kompliziert und wunderbar erhöht, ist eine großartige Ausnahmenatur, ein Einziger, Unvergleichlicher, im Wiener Boden wurzelnd und von allen seinen Säften erfüllt, aber hoch darüber hinausragend, souverän auch seiner eigenen rassigen Natur gegenüber. Frau Niese ist unter tausenden Wienerinnen — künstlerisch — die erste Wienerin, ist ganz Typus, ganz in ihrem Heimatboden verankert, schwer von seiner Schwere, lebendig von seiner Lebenskraft. Sie steht, ein Muster und ein

prächtig reines Beispiel, unter uns allen und spiegelt ab, was frisch und lustig, klug und froh und echt und herzlich und gut ist an den Wiener Leuten. Und ein kleines bißchen Falschheit ist natürlich manchmal auch dabei; bei dem Wesen der Leute und bei der Kunst ihrer Repräsentantin. Girardi aber präsentiert nichts als sich selbst und seinen genialen Spieltrieb, der nur alles auf eine durchaus Wienerische Art nimmt, herumdreht und entwickelt. Und was er so gestaltend ausprägt, ist schon durch die Autorität seines Genies allein mit allen Marken der Echtheit versehen.

Sie ist die große Natur, er ist das freie Genie. Sie bringt, in Kraft und Treue, dar, was sie ist; er schafft in Lust und Laune, sich selbst noch um, macht beständig einen neuen und völlig andern aus sich. In beider Kunst in Wien. Wiener Erde, Wiener Luft, Wiener Lachen, Wiener Witz. Girardi ist freilich aus Graz, und die Niese, die in Wien geboren wurde, stammt gar, so sagt man, von einer sächsischen Familie ab. Was tuts? Das gehört ja mit zu den großen Unwahrscheinlichkeiten dieser Stadt, daß die assimilierten Wiener meist die intensivsten und unzweifelhaftesten der ganzen Rasse sind!

SONNENTHAL

Wie ein lebendiges Denkmal des alten Burgtheaters und seiner Kultur steht er hochragend in dieser andern Zeit. Von allen, die Heinrich Laube hergebracht hat, sind nur noch Sonnenthal, Baumeister und Hartmann geblieben. Baumeister schafft seit jeher einzig nach dem freien Willen seiner urgewaltigen Natur, ein Abbild elementaren Webens, nicht gebunden von der bestimmten Form eines bestimmten kulturellen Abschnittes. Hartmann, der wunderbar Geschmeidige, hat sich in der Moderne zum Modernen gewandelt. In Sonnenthal aber ist uns bewahrt und überliefert, was groß und glänzend, was klug und gut, was menschlich und was königlich hieß in den besonderen Vorstellungen jener Zeit. Nur über seinem Namen strahlt mit hellstem Leuchten noch der Ruhm des alten Burgtheaters. Wer dieses im heutigen Leben suchen wollte, der würde Sonnenthal finden und nichts neben ihm. Er allein bringt es uns her, in den achtzigjährigen Händen, die den verspäteten Segen fortgewehter Jahrzehnte noch in bedeutender Fülle zu spenden kräftig sind. Ein lebendiges Denkmal.

Als er in vollen Säften stand, muß für den Schauspieler eine herrliche Zeit gewesen sein. Denn alles schauspielerte ringsum. Die Welt spielte Freiheit und

Aufklärung, der König spielte den guten Bürger, der Bürger den neuen Adel, die Dichter spielten Klassizismus, die Architekten Antike, Gotik und Renaissance; selbst die Möbel spielten mit, verstellten sich als polierte Vergangenheit. Nach fremden Mustern, aus Büchern, von abgezogenen Begriffen war jede wichtige Erscheinung des allgemeinen Lebens hergeholt. Es war eine Zeit, sich lebhaft einzufühlen, sich schwärmerisch hitzig anzupassen. Es war eine Zeit für Schauspieler und für Juden. In Wien, wo die Schauspielerei fast immer eine natürliche Funktion des Lebens war, herrschte damals, auf der Bühne und in der Gesellschaft, der große Jude Adolf Sonnenthal. Zu einem Herrn und König dieser bürgerlich begeisterten Welt schien er geboren zu sein. Ein gemütvoll herablassender Herr, von menschennaher, gütiger Hoheit; ein herzlich liberaler König. Seine Noblesse entfernte sich weit von der stahlharten Unnahbarkeit, die etwa Gabillons Tyrannen hatten; in der tiefaufquellenden Wärme seines Inneren schmolz die herrische Erhabenheit und wurde weich. Der König spielte den guten Bürger.

Deshalb war er zum ruhmreichen Führer dieses alten Burgtheaters erlesen; denn es hatte den kulturgeschichtlichen Beruf, aristokratische Lebenshaltung und bürgerliche Lebensanschauung auf der mittleren Linie eines neuen Stils miteinander zu versöhnen und diese wunderbar künstliche und künstlerische Einheit der Sehnsucht jener Zeit als wirkliches Leben zu präsentieren. Es war ein Hoftheater für die besten Bürgerkreise. Der Bürger spielte ja den neuen Adel. Die wirtschaftlich



AD. VON SONNENTHAL

Mächtigen brannten in sozialem Ehrgeiz, sie wollten, finanziell gesättigt, nun auch auf gesellschaftliche Eroberung gehen. Damals konstruierte man, zugleich mit den frisch gemauerten Renaissance-Palästen und den frisch polierten Möbeln in Altdeutsch, auch eine ganz neu lackierte Noblesse für diese jüngst hinaufgeworfene Creme des dritten Standes. Aus den Regeln aristokratischer Führung und aus den Überlieferungen echten Patriziats wurden die einzelnen Züge abgenommen und der emporgestiegenen Freigeisterei täuschend ins Gesicht geschminkt. Ein seltsam neues Bild von Vornehmheit entstand so an den sichtbarsten Oberflächen der Gesellschaft. Der Mensch hatte vor allem und in der Hauptsache edel, gerecht und frei zu sein. Damit war gemeint: er sollte wie ein Fürst auftreten, wie ein solider Bürger leben und wie ein liberaler Agitator denken. Dann war er wirklich vornehm und gehörte zur Creme. Natürlich tat das niemand, weil so etwas kein Mensch je gekonnt hat; denn Blut, Erziehung und Gewöhnung kehren sich niemals an aufgeschriebene Ideale. Aber die Ideale waren da und waren dringend notwendig; denn man hatte den andern schon so viel Geld abgenommen, daß man endlich daran gehen mußte, eine höhere Berechtigung für sich nachzuweisen. Und so bewies sich diese Bourgeoisie ihren neuen Adel, ihre erlesene Führerschaft im Geistigen und im Sozialen, indem sie das alles von den besten Künstlern, die es damals gab, auf dem Theater spielen ließ. Das war, im Grunde genommen, die gesellschaftliche Funktion des Burgtheaters in seiner unbestrittenen und reichsten Blüte.

Das Haus war des Kaisers, ja; aber die es leiteten, waren, als Literaten ihrer Zeit, schon auf die großbürgerlichen Ideale von damals eingeschworen, und die hineingingen, Reichgewordene und Nachstrebende, suchten diese Ideale dort, erschufen sie durch die Kraft ihrer Zustimmung oder Weigerung, fanden sie endlich erfüllt und frohlockten begeistert über die Vollkommenheit dieser Welt. Und war sie nicht wirklich vollkommen? Jedes Ideal ins Leben gebracht, die Menschen edel, gerecht und frei! „Seht hierher, alle, die ihr an unsern fein komponierten Erwerbsadel, an die Verkörperung unserer neuen Noblesse nicht glauben wollt: hier lebt sie zehnfach, dutzendfach, zu Hunderten vor euern Augen!“ Es muß eine herrliche Zeit für den Schauspieler gewesen sein. Er war nicht nur der repräsentative Künstler, er war auch Lehrer und Tröster für sein Publikum. Dreifache Verehrung hob ihn in berauschende Höhen. Während die andern sichtbaren Künste den bewährten Formen der Vergangenheit mutlos nachtasteten, fand sich die Schauspielerei gerade damals zu ihrem stolzesten Stil. Sie allein vermochte das, die Kunst der inneren Verwandlung, der schwärmerisch erhitzten Anpassung. Sie gab ihrer Zeit das Beste; denn sie gab die Sehnsucht der Zeit, als künstlerische Wahrheit gegenwärtig. Diese Sehnsucht ging nach Beglaubigung durch selbsterschaffene Formen des Lebens; aber sie war nur in Spiel und Schein zu erfüllen. Denn ihr widersprach, was sie erzeugt hatte: das innerste Wesen dieser Zeit, die eigentliche Losung ihrer Seele. Diese hieß: Aufschwung! Aufschwung zu den Millionen und zu den Idealen, zur

Freiheit und zur Gerechtigkeit, zur Voraussetzungslosigkeit und zur neuen Noblesse. Diese starken Widersprüche auch nur scheinbar in sich zu bewältigen, braucht es die eminenteste Fähigkeit leidenschaftlich lebhaften Einfühlens. Nur derjenige durfte sich auf der Höhe seiner Zeit wissen, der imstande war, seine Begeisterung im Augenblick an neue Begriffe zu hängen, seine Seele ganz damit zu umhüllen, sich jählings umzugestalten, wie es der Wahn des verwandelten Gewissens verlangte. Es gibt nur ein einziges Volk, dem die europäische Erde so lose um die Wurzeln sitzt, daß es von Alter zu Alter umgepflanzt werden, neue geistige Säfte aufnehmen, neue Menschheit-Ideale zum Blühen bringen kann: das sind die Juden. Sie haben noch jede Lücke keck übersprungen, die irgendwann in der Hitze der Entwicklung zwischen Tradition und Fortschritt entstanden ist, sie haben sich noch immer, und oft mit flammender, selbstlosester Begeisterung in das Allerneueste an Schwärmerei hineingeredet, hineinspekuliert, hineingeschauspielert. Wo es, im Geistigen oder im Sozialen, Umgestaltung und Umwälzung gab, stellten sie sich als die durchdrungensten und entschlossensten Repräsentanten vorne hin. Auch damals, da das ganze Bürgertum an seinen Oberflächen und in den Gedankengängen neu zu werden schien, standen Juden an den sichtbarsten und bestimmendsten Stellen. Dem abstrakten, traditionslosen, verwandlungslustigen Wesen der Zeit kam ihre Art am freiesten, am aufnahmefähigsten entgegen. Sie konnten sich auch in das damals erfundene Menschenideal, in die neue Noblesse, die edel, gerecht und frei sein sollte,

unbeschwert hineinbegeistern. Konnte es nicht erlebt, sondern nur gespielt werden, so spielten sie es sicherlich am besten. Ist es da zu verwundern, daß die zeitgemäße Vornehmheit, die ja nichts als Schauspielerei war, von keinem echter und stolzer repräsentiert wurde, als von dem großen Schauspieler Sonnenthal? Und daß die Schauspielerei, in der sich jene Zeit nicht etwa nur spiegelte, sondern geradezu erfüllte, keinen Größeren, Reicheren, Vollkommeneren hatte, als eben den großen Juden Sonnenthal?

Indessen: Nur Jude sein zu wollen, geht doch nicht. Damals schon gar nicht. Im Gegenteil: Unterschiede der Rassen und der Konfessionen wurden da nicht anerkannt. Die Menschen waren, im Prinzip, ganz gleich und jedem stand der Weg offen zu den allgemeinen Idealen. Was Sonnenthal in seinen besten Jahren spielte, war der ideale Mensch von damals: frei schwärmend und nach eigenen Begriffen vornehm. Und er war geschaffen, diesen neuen Menschen, der in Wahrheit nicht existierte, in seiner Kunst zu beglaubigen. Sein prächtiger Wuchs, hochragend und von schönsten Maßen, gab ihm die Haltung und den Schritt der Vornehmheit. Und seine Stimme, tief und stark, warm und weich, wie aus innerstem Herzen herauf, erfüllte auch Schwärmereien von übermenschlicher Weite mit quellend lebendigem Leben. Die fernste Sehnsucht, die verlorenste Klage, das verstiegenste Gefühl bekam, in den satten Schmelz dieser Stimme getaucht, die Farben hinreißender Echtheit. Wo andere Schwung brauchen, um in jähem Ansturm die Gipfel innerer Bewegtheit zu erobern, war

ihm erhabene Fülle gegeben; war ihm gegeben, in Festigkeit, die nichts von ihrem Takt verlor, vom ebenen Boden des Gewohnten emporzuwachsen, bis sein Haupt über alle andern Häupter ragte. In Sturm und Zertrümmerung noch schlug das Herz dieser Helden zunächst an unsern Herzen. Wie hoch wir auch zu ihnen aufblicken mußten, wir fühlten doch nicht, daß sie sich auch nur um einen Schritt vom Leben unsers Lebens entfernt hätten. So herzlich dringend rief uns diese große, zauberhafte Stimme, diese wunderbar beredte Festtagsglocke der Kunst!

Aber nicht nur in heldischer Klage und Empörung war seine Stimme mächtig; und nicht nur im königlichen Schreiten belebte sich der Adel seines Wuchses. Seine Riesenkraft — denn Kraft allein ist imstande, so zu überwältigen — erscheint auf wunderbare Weise mit Weichheit und Güte ganz innig versetzt, eine Mischung von feinster plastischer Nachgiebigkeit. Wenn seine tragischen Kämpfer und Denker durchaus die geistige Höhenlinie von damals zeichneten, so wiesen seine Plauderer, Liebhaber und Charmeure der damaligen Gesellschaft eine neue Glätte von brillantestem Schliff. Im Geistigen ließ er sich von den Idealen der Epoche führen, aber gesellschaftlich führte er sie zu ihrem Ideal. Sein Faust, sein Uriel, sein Narziß waren sehnsuchtselige Männer, der ganzen Menschheit wahre Herzensbrüder, mit ausgebreiteten Armen, um jeden an die Brust zu pressen, feuchtglänzenden Auges nach idealer Beglückung ausschauend. Was für eifernd strenge Philosophen hat Emerich Robert später daraus gemacht! Dieser Künstler

repräsentierte, nach dem konzilianten Juden Sonnenthal, den fanatisiert handelnden und duldenden Juden. Sein Stolz war unbeugsam, hart, abstrakt. Sonnenthal aber, der bildsam Nachgiebige, braucht nicht erst die Höhen übersinnlicher Schwärmerei, um der gemeinen Menschheit leuchtend voraus zu sein. Das kostbare Material seiner Kunst ist ohne Sprödigkeit; auch in geringern, irdisch nahen Formen bewährt es sich und dauert aus. Seine gewaltige Kraft, aus den tragisch erschütterten Gebieten entlassen, schmeidigt sich da, setzt sich ganz in Wärme um, strahlt von allen Zaubern lächelnder Unwiderstehlichkeit. Und so wurde sie auch zur lebendigen Quelle seiner berühmten unnachahmlichen Eleganz. Sie allein war es, die noch seiner lässigen Bewegung eine solche Harmonie erschuf, daß er Posen und Gebärden erfinden durfte, die sonst in keiner kultivierten Geselligkeit erlaubt gewesen wären. Ihm aber standen sie prächtig an, als die Launen seiner frei und harmonisch spielenden Kraft. Für ihn galten sie — und so galten sie für alle. Denn so wie er auf der Bühne war, wollten sie ja alle im Leben sein: so ganz fürstlich im Auftreten, so ganz bürgerlich im Fühlen. Aber nur er, der Einzige, konnte das; denn er war der große Schauspieler seiner Zeit. Seine äußerst gemütliche Noblesse, die rastlos ihre Posen wechselt, mit allem agiert, was die Hände erreichen, und sich in gesuchter Ungesuchtheit nicht genug tun kann, verliert dennoch nicht das mindeste von ihrer musterhaften Eleganz. Und so blieb sie Muster; ein unerreichtes und unvergleichbares freilich, denn die ganz persönliche Vornehmheit will nun einmal ganz persönlich erschaffen

und ausgebildet sein. Und die traditionelle Vornehmheit alter Familien lebt in viel kühlern, ruhigern Formen. Er aber durfte die Gebärde schweifen, schwingen und schleudern, wie seine Erfindung wollte; er durfte das Wort, je nach der Laune seines Einfalles, hinpuffen, zersingen oder schnörkelnd modulieren. Ihm war solcher Uebermut erlaubt; ja, er konnte ihn zum persönlichen Gesetz erheben. Seine souveräne Kraft, zu herzlichem Humor befreit, gab ihm die volle Beglaubigung. Keine andre Noblesse war so sichtbar, so eindringlich, so aus Persönlichstem vollendet, wie die auf der Bühne; darum hielt man sie damals für die einzig richtige. Und Sonnenthal war ihr glänzendster Mann. Welcher von seinen Kavalieren und Tausendkünstlern, von seinen Geistbolden und Herzenfängern, von seinen Hexenmeistern amüsanter Bezauberung sei hier als der bedeutendste, bezeichnendste, unvergeßlichste genannt? War es Konrad Bolz, der fröhliche Frechling? War es der unbändig unwiderstehliche Herzog von Aleria im ‚Marquis von Villemer'? War es der ‚Père prodigue' des Dumas? Jetzt, in der historischen Entfernung, erscheinen sie alle als ein Einziger; als ein Unvergleichlicher auch, in dem auf das Ueberraschendste vereinigt war, was das Herz der Zeit menschlich bewegte, was den Sinn der Zeit berauschte, was den Geist der Zeit aufwärts rief. Im Salon, wie im Salonstück und in allem, was gesellschaftliche Unterhaltung betraf, tappte freilich dieser Geist französischem Vorbild nach. Darum konnte sich seine künstlerische Verkörperung in französischen Stücken, unter französischen Namen am vollendetsten zeigen. Waren,

was dem Meister da gelang, französische Herzöge, Marquis, Barone? Ach nein, diese Herren sehen in Wirklichkeit ganz anders aus, gehen, stehen, sprechen anders, sind keineswegs so ausdrücklich vornehm. Was Sonnenthal da spielte, war der spezifisch Sonnenthalsche Adel, die Gediegenheit seiner durchgebildeten Kraft, Noblesse von seines Wuchses Gnaden, Vornehmheit aus Gemüt. Und Stolz und Freude waren seine sichtbaren Führer dort hinauf: der Stolz auf die Sicherheit seiner Kraft, die Freude an der Freiheit und an der Geltung seiner Kunst. Es war, im Einklang mit der innern Bewegung der Epoche, die rechte Herzensfreude des Rezipierten, der sich mit wahrer Inbrunst der Sehnsucht seiner Zeit entgegenwirft und den neuen Typus, den sie verlangt, überzeugt und überzeugend aus sich entwickelt; der mit aller Kraft und Regsamkeit seiner langverhaltenen Energien der Losung begeistert nachlebt, daß es nicht mehr angehe, so ganz nur Jude sein zu wollen.

... Und ganz und gar nicht Jude, geht noch minder. Beispiellos bildsam, veränderlich, unfest sind die geistigen Oberflächen dieses Volkes; beispiellos zäh und unzerstörbar sind aber die Besonderheiten seines Blutes, seine Instinkte, seine langaufgespeicherten seelischen Erbschaften. Der Jude wird nur darum ein ganz andrer, um ganz derselbe zu bleiben. Daß dieser rätselhafte Doppelcharakter von ihm selbst und von allen andern so vielfach mißverstanden und mißdeutet werden mußte, hat ihm grimmigen Haß und mörderische Verfolgung getragen ... Es ist wahr: die Formen europäischer Kultur und das innere Wesen der Judenrasse gerieten oft nur in Widerspruch und Zer-

setzung aneinander. Oft aber fanden, kreuzten, befruchteten sie sich auch zu Neuschöpfungen von lebendiger und gesunder Eigenart. Wie edler Eifer, wie verständiges Können ist schon aus jenem Zwiespalt erblüht! In der Schauspielerei zumal, wo die Persönlichkeit sich unmittelbar und frei darbietet, wo der andre Blutstropfen, die fremde Färbung des Gemüts das Kunstwerk wohl umschaffen, aber nicht verderben kann. Auch darin gibt Sonnenthal das erlesenste Beispiel; auch in dieser künstlerischen Bewahrung und Erhöhung jüdischer Eigenschaften hat er Edelstes vollbracht. Vielleicht gerade darum, weil bei ihm in angemessen dienstbarer Stellung bleibt, was sich sonst so oft als das berühmteste (und verrufenste) geistige Zeichen seiner Rasse zur Alleinherrschaft drängt: ihre Intelligenz. Dieser hastig greifende, rücksichtslose Verstand, der verflucht ist, ewig unfruchtbar zu bleiben, jedes innere Gleichgewicht zu stören und nichts als Ueberhebung und Lebensfremdheit zu erzeugen, hat Sonnenthals Kunstwerk nie beschädigt. Das klärende und sondernde Erkennen war ihm immer nur eines der vielen Mittel zum Zweck. Seiner Kunst ist die tiefere Weisheit des reifen und reichen Gemüts, die höhere Klarheit ganzer, furchtloser Instinkte gegeben. Die haben sich freilich alle rassige Echtheit bewahrt; von ihnen kommt die Sehnsucht nach Beglückung und nach Aussöhnung mit der Welt; von ihnen der Antrieb, sich völlig hinzugeben, mit aller lebenden Kreatur zu fühlen und zu leiden; von ihnen die unzerstörbare Güte des Herzens, die weltüberlegene Duldsamkeit. Es sind Instinkte, die in der festen, warmen Geschlossenheit der jüdischen

Familie ihre wunderstarken Keime entwickeln. Wird ihnen aber eine Tür in die Welt aufgetan, so ist ihre Dankbarkeit imstande, diese Keime weit ausschwärmen zn lassen. Die ganze Menschheit wird Familie; überallhin wendet sich diese Liebe und wird darum — wunderbar! — um nichts schwächer und flacher. Besonders die deutschen Juden können so werden, wenn sich ihr heißer Lebensdrang arglos und beglückt in die großen Formen deutscher Geisteskultur ergießt- Aus solcher zwanglosen Vermählung germanischer und semitischer Innerlichkeit entspringt das Stärkste und Einheitlichste an Sonnenthals Schauspielerei. Ihm hat seine Kunst die Tür in die Welt geöffnet; und diese Welt war deutsch. In diese deutsche Welt strömte, kraftvoll und lebenspendend, die angestammte Wärme seines Blutes ein und mit ihr die Sehnsucht eines Volkes in Verbannung. Daher hatten seine schlichten Männer, die Risler und Fabricius, den unbeschreiblich rührenden Ton der Klage, der ihr Weh, als wäre es das Weh der ganzen Menschheit, in unsre Brust, in unsre Kehle, in unsre Augen emporhob. Daher ist über seine stolzen und edlen Helden dieser Schimmer unendlicher Güte und Gerechtigkeit gebreitet, unter dem der wahre tragische Trotz kaum sichtbar werden kann. Das hat ja seinem Wallenstein und seinem Lear, so fürstlich und so mächtig sie sind, den Einwand allzu väterlicher Milde eingetragen. Sein König Philipp krankt gewiß daran. Aber das gibt nun auch dem Hochbetagten, dem die Kräfte mählich entsinken, den erhabenen Glanz weltweiser Abklärung. Der Herrscherschritt und der Schrei der Leidenschaft sind nicht mehr seines Alters.

Der Instinkt, der Hingabe und Aussöhnung mit der Welt gebietet, kommt nun in Ruhe zu sich selbst, wird ganz Bewußtsein, braucht keine vorgezeichneten fremden Formen mehr. Die letzte und die wahrste Größe Sonnenthals offenbart sich in seinem Nathan. Der deutsche Dichter, der sich für die weise Duldsamkeit kultivierter Juden verständnisvoll begeistert — und der jüdische Künstler, dessen echtrassiges Gefühl in deutschem Sprechen und Denken kultiviert worden ist: so trifft sich verschieden geartetes Volkstum auf Höhen menschlicher Reife und wächst zu sublimer Einheit ineinander. Sonnenthals Nathan ist keine vorgezeichnete Arbeit mehr, kein Werk des planmäßigen Aufbauens — er ist ein Geschenk seiner Natur, deren Güte und Größe sich nun in völliger Klarheit gefunden hat. So ist ihr auch alles Ueberlegte, Verstandesmäßige schon immanent, braucht nicht erst von einer außerhalb arbeitenden Intelligenz hergeholt zu werden. Natur ist alles; seine bedeutende Natur, die sich zur endgültigen Form ihres Waltens durchgebildet hat. Sie weiß von ihrer Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, und glaubt an sie. Und kommt dieser Kraft „mit Sanftmut, mit herzlicher Verträglichkeit, mit innigster Ergebenheit in Gott zu Hilf“ . . . Und hat so das Wort des Dichters zum Erlebnis vollendet.

Ein Denkmal? Ja, und nicht nur des alten Burgtheaters, sondern auch ein Denkmal kultivierter Menschlichkeit, hochgezüchteter Rassen-Instinkte, die durch weise Pflege selbst auf fremdem Boden zu Schönheit und Gleichgewicht kommen konnten. Den andern mag er — in

fernen Jahren noch — ein Zeichen der wertvollen Fruchtbarkeit dieser Instinkte sein; und seinem Volke, das Schönheit und Gleichgewicht auf fremder Erde ersehnt, als Künstler ein Trost, ein Lehrer, ein verehrungswürdiges Bild!

KAINZ

Es ist, dünkt mich, eine sträfliche Überhebung, von dem Maß an Seele, das ein Künstler auf der Bühne ausgibt, abschätzend zu sprechen. Die Schauspieler müssen nicht übel lachen, wenn vom Parkett oder in den gedruckten Spalten derart über sie geurteilt wird. Was wagen wir denn von den Seelen andrer zu wissen? Und was gehen sie uns an? Aber gerade die Bühne soll ein Ort der Offenbarungen sein. Wir hören Töne, Worte, den Rhythmus eines bestimmten Sprechens; wir sehen Mienen, Gesten, Bewegungen, die Äußerung eines bestimmten Gliederbaues in bestimmten Situationen und Affekten. Was sich zeigt, ist Körper, den seine eigene Natur unwillkürlich, den der Gedanke willkürlich, und den die Intuition in einer geheimnisvoll ungewollten Willkür dirigiert. Was sich daraus, im einzelnen und im gesamten Bild, erschließen läßt, ist physiologische Anlage, Intelligenz oder Phantasie. Eines von diesen dreien oder ihr Verhältnis untereinander ist immer gemeint, wenn irgendwo kritisch auf die Seele eines Schauspielers hingeleuchtet wird. Ich möchte mich erbieten, dies in jedem einzelnen Fall strikt nachzuweisen. Die Seele — wenn man schon die unwandelbare Tiefe und Fülle innersten Lebens so nennen will — ist wahrscheinlich das seltenste, heikelste, nur in den engsten

Grenzen brauchbare, nur in den eigensten Fällen willige Mittel zum künstlerischen Zweck.

Dies sei hier vorausgeschickt, weil so oft der Vorwurf gegen Kainz beliebt wird, daß seine Schöpfungen ohne Seele sind. Die Seele von Josef Kainz geht mich nichts an. Ich kenne sie nicht, ich verlange sie nicht, ich brauche sie nicht, ich weiß nicht, ob sie mir, erkennbar nahegebracht, gefallen würde. Ich weiß nur, daß seine Seele nicht die des Mortimer, nicht die des Romeo, nicht die des Franz Moor sein kann. Weil — um aus tausend Gründen den schlagendsten zu wählen — diese Herren nur wenig über zwanzig, Kainz aber weit über vierzig Jahre alt ist; und die tötliche Weite dieses Abstandes kann keine noch so flügelstarke Seele heil durchmessen. Dennoch war er vor kurzem noch der heißeste Romeo, der menschlich bedeutendste Mortimer, den unsre Tage gesehen haben; dennoch ist sein unvergleichlicher Franz Moor mit allen berauschend gefährlichen Reichtümern dieser dunkeln Seele beladen. Nein, daran fehlt es nicht. Was er begreift, ergreift er und, wenn die Mittel taugen und der Einfall will, hält er es fest, so fest, daß das innerste Leben daraus heraufschreit, jedem zur erfüllenden Überzeugung.

Wenn die Mittel taugen und der Einfall will. Die Mittel sind seines Körpers, der Einfall seiner Phantasie. Beide müssen sich, wie die Jahre gehen, miteinander und durcheinander verwandeln. Gleich bleibt, bei jedem Menschen zwischen dem Alter der Reife und dem Alter des Siechens, nur die Intelligenz: der Gang und die Schrittweite des bewußten Denkens. Sie versagt bei ihm

niemals. Sie stellt ihr Licht in alle Winkel seiner Rollen, sie wählt, sondert, ordnet seine Einfälle, sie zwingt seine weithin schmetternde Stimme, seinen fein gelenkigen Körper zu jedem stärksten und verwegensten Ausdruck. Sie umklammert am festesten, am engsten, am längsten alle seine Schöpfungen und täuscht ihm so, verspätet noch, eine scheinbare Nähe vor. Er weiß seinen Romeo, seinen Mortimer, seinen Carlos noch, und darum glaubt er ihn zu können, wenn auch sein Organismus die unveräußerlichen Wahrheiten dieser durchaus jugendlichen Menschen schon verloren hat. Nicht seine Seele, sein Körper ist von diesen verliebten Wildlingen weg. Und wenn er sie spielt, staunt alles über so viel Kunst, zetert alles über so wenig Seele.

Die Verlockung seiner Mittel hat viel Schuld daran. Sie haben seine Klugheit die ganzen Jahre her genug genarrt. Mit diesem hellen, unzerbrechlichen, hochaufzüngelnden Organ, mit diesem schmalen, katzenhaft geschmeidigen Leib möchte man freilich ein Spieler von Jünglingen bleiben, solange Leib und Organ zusammenhalten. Aber die Wahrheit in der Kunst ist ein Geschenk des Blutes. Und sein Blut will die ungestüme Jugend nicht mehr. Es muß doch, nach soviel Jahren des Lebens und Erlebens, ruhiger, wenn auch nicht kälter, rollen. Darum hilft aller Verstand und alle Technik nichts; man hört die Worte jagen, man sieht die Glieder sich recken oder krümmen — aber Ton und Geberde laufen immer am glatten Faden der Überlegung, in ihrer stärksten Schönheit noch geleitet, gemodelt, gemeistert von einem stärkern Geist. Das Blut hat keinen Anteil.

Die Phantasie freilich schwingt sich noch manchmal zurück, schenkt Einfälle her, die heißestes Leben vorspiegeln, für einen kurzen allzuvergänglichen Moment. Da ist im Don Carlos etwa ein Spielen mit dem Brief oder ein langgezogenes, verächtliches Wegwerfen des Schwertes, die nicht nur Jugend, die wahrhaftig erlebte Kindlichkeit vor die Sinne zaubern. Aber dann löscht es wieder aus; der Einfall verzehrt sich in der Nuance und wirkt nicht weiter. Seine Echtheit hat zur ganzen Figur keine Beziehung mehr; das Gefühl geht in Bewunderung unter.

Was Josef Kainz gewesen ist, das haben wir in Wien im schönen Ausklingen noch jubelnd mitgenossen. Der geschmeidige Psychologe jünglinghafter Stürme und Melancholieen, schlank, scharf, glänzend und beweglich, eine jäh aufschießende Flamme neuer Künste. Was er werden soll, das erwarten wir in Ungeduld und in froher Hoffnung: der Meister kühner Charakteristik, der sichere Beherrscher alles Geistigen im Drama, der Bringer unerhörter innerer Spannungen, von den Nerven auf die Intelligenz gewendet, aufschlußreicher Farben, die nicht mehr verdecken, sondern nur erhellen, unterscheiden, entscheiden. Ein Entscheidender, ein Creator neuer Typen, ein Begründer neuer Techniken soll er uns sein. Dazu ist er ausersehen, wie jeder starke Geist, der, aus großem Können heraus ehrfürchtig, sein Handwerk ganz durchdrungen hat.

Was er ist, erleben wir mit zwiespältigem Anteil, in Bewunderung und Enttäuschung: Ein Übergang vom Heorischen ins Charakteristische, ein Temperament, das neue Felder sucht, eine Energie, die sich in den Nervosi-



JOSEF KAINZ

täten zwischen Vor und Zurück verausgabt. Ein krampfhaft angestrengter Zeichner, der den Stift mit solcher Wut aufsetzt, daß die harte Linie durch jede Farbe schlägt und Gleichmaß und Plastik des Bildes zerreißt, ein Brecher von Traditionen, der zuviel Neues will und zuwenig Neues gibt; ein blendender Virtuose, der die Worte an ihren feinsten Nerven hat; ein kluger Psychologe, der seine feinen Nerven in jedem Worte hat; in allem, ein aufreizend interessanter Schauspieler, den man fast immer in lauten Tönen preisen kann, den man nur nie in heilig wortloser Innigkeit lieben muß, als ein Göttliches, dessen Größe sich nur verehren, aber nicht ausdenken oder zergliedern läßt.

Das ist jetzt der schmerzliche Übergang dieses Künstlers. Seine Intelligenz, die sich allzu verliebt bei den ersten Triumphen seiner jungen Feuerköpfe verweilt hat, muß nun die Entwicklung seines Körpers, die Wandlung seines Blutes anerkennen. Dann wird, aus ihrem neuen Einverständnis, wieder der große Einfall blühen, der Menschen, nicht nur menschliche Züge bildet. Er muß nun Männer der Reife, der Schärfe und des Geistes erschaffen. Sein Franz Moor war der Anfang, ein kühner und großer Anfang, getragen von einer starken und schönen Idee, das Beste und Ganzeste, was Kainz in seiner Wiener Zeit gegeben hat. Der Mephisto folgte nach. Kainz hat ihn, ganz bezeichnend, in die Mitte zwischen ausgehender Jugend und gefesteter Reife gestellt: ganz „Herr Baron“ von unbestimmtem Alter, ein Hexenmeister, der zwischen satanischer Laune und kluger Überlegenheit ganz unvermittelt umspringt. So hatte er ihn

im ersten Teil des „Faust“ genommen. Die Gestalt war von den Blitzen seines schnellen und kühnen Geistes umleuchtet, von der Kraft und Geschmeidigkeit seines biegsamen und vielfältig schimmernden Temperamentes getragen, von aller Straffheit seiner unverbrauchten Energie zusammengehalten. Und doch erschien sie oft wie in Teilen gegeben, von matten unlustigen Stellen durchsetzt, noch nicht im Feuer des leidenschaftlichen Ergusses zur vollendeten Harmonie zusammengeschmolzen. Der Humor vor allem blieb karg und tonlos in dieser Unsicherheit zwischen zwei Altern. Um wieviel schöner dann die grandiose, ganz musikalische Gestaltung im zweiten Teil! Hier war kein menschenähnliches Bild zu geben, nur der sinnlich mächtige Widerklang diabolischen Geistes. Da fand sich alle Macht und Herrlichkeit seiner Mittel wiederum zu unerhörter Wirkung zusammen; eine Stimme von funkelndem Glanz, von stahlfester Konsistenz, von empfindlicher Schmiegsamkeit schwang sich im vollen Triumph ihrer Schönheit von Szene zu Szene, hallend, dräuend, schneidend, stachelnd, lüstern nach dem höchsten sinnlichen Wert jeder Silbe, fortreißend fortgerissen im bedeutungsvoll geordneten Dahinströmen der Rede.

Es war, im rein Geistigen, die Vollendung des Übergangs, den sein Körper erzwungen hatte, dem seine Eingebung nun endlich nachgekommen war. Von da ab schwieg der Streit um Kainz und seine Seele. In den Bereich seiner Jahre künstlerisch eingerückt, ist er nun wieder unser aller Meister, der ausspricht, wie unser Leben ist. In seinen Nerven scheint alles Dumpfe und Gefahrvolle zu zittern, das unser Empfinden dunkel um-

lauert; und seine Sprache geht darüber hin, stark und kühn und rastlos, wie das Leben unseres Geistes. Im vollen Einklang seiner Mittel, seiner Intelligenz und seiner Phantasie steht er in diesen neueren Rollen, ein Bewältiger ohnegleichen, Stilist und Psychologe in einem, Erbauer einer neuen Schönheit und Nachschöpfer der ewigen Natur, — der modernste aller Schauspieler. Der Mephisto war der ausdrückliche Anfang dieser Wandlung; andere Rollen bekräftigten sie, machten sie endgültig und vollkommen. Es könnte Richard der Dritte folgen und Shylock und etwa der Richter Adam. Und alle würden sie, da die späte Jugend ganz aus seiner Technik weggewischt ist, auf einmal auch eine „Seele" haben, die vielbegehrte, nie definierte Seele, die wahrhaftig und gewiß nichts anderes ist, als die harmonische Kongruenz von Mitteln, Intelligenz und Phantasie. So freuen wir uns denn an dem Wiederauftreten der Seele von Josef Kainz.

LOTTE MEDELSKY

Ihr Anblick verheißt das Süßeste an Weiblichkeit; aber ihre Kunst hat einen bittern Geschmack. Diesem geschmeidig festen Leib, der dem Mädchentum nicht entwachsen will, und dem blassen Oval dieser Jungfrauenwangen möchte man zärtlich vertrauen; aber aus dem aufgerissenen Auge stürzt jählings wilder Schrecken, und die Lippen, erst noch lieblich übereinandergelagert, spannen sich schmerzvoll aus, wie bei den steinernen Masken der Gothik. Ihr verschüchtertes Lächeln scheint immer erst anzufragen, ob es darf, und ihre Stimme gar in der mildesten Heiterkeit noch von Tränen umschimmert, wird im Moment der Klage und der Leidenschaft wie unter tausend Qualen hervorgepreßt. Nie sah man so zerreißende Schmerzen aus so sanfter Anmut wachsen, wie bei ihr. Enttäuschte Innigkeit, tötlich erschreckte Mädchenschaft ist der wahrste Kern ihrer Kunst.

Daraus folgt, daß diese Kunst im innersten Wesen bürgerlich sein muß; denn das „Mädchen" mit seiner heiklen Atmosphäre stets behüteter, stets gefährdeter Unberührtheit ist eine durchaus bürgerliche Erscheinung. Die Medelsky ist die letzte streng bürgerliche Schauspielerin von großem Format. Um sie herum nur mehr Adel — vom Schlage der Duse, der Sorma, der Bleib-

treu — und die wilde Revolution, die proletarische, individualistische oder rationalistische Empörung, die ihre starken Führerinnen in Berlin hat. Dazwischen muß sich das Bürgerliche in der Kunst mehr und mehr bescheiden, verliert an Boden, stirbt ab. Ist es schon aufgefallen, daß wir heute fast keine Sentimentale mehr haben, keine Darstellerin schmelzender Sehnsucht und wohlschmeckender Leiden? (O süße Wessely, wie hat uns Jünglinge dein nie versiegender Quell salzloser Tränen gelabt!) Dies ist ein Zeichen; denn das Sentimentalische ist eine absolut bourgeoise Art des Fühlens: Sehnsucht aus den vier Wänden ins undeutlich Weite; Verlangen ohne Mut, Empfindlichkeit ohne Wehr, Klage ohne Tat; verliebter Jammer und Verliebtheit in das Jammern. Aber die Welt ist hart und wirklich geworden; und der Menschengeist schwärmt über sie hin, ins Ungeheure. Die billigen Seufzer des bürgerlichen Gemüts haben keinen Kredit mehr, sind außer Einklang mit dem Grundton unsrer Zeit. An jener Härte und Wirklichkeit zerbrechen sie, werden zum rauhen Schrei. Die Sentimentalität erschrickt vor ihrer eigenen Ohnmacht; ihre Süße wandelt sich in Bitterkeit. Dann aber wird sie uns wieder wert; denn sie gibt in ihrer Zerrissenheit ein wenig von der Zerrissenheit alles gegenwärtigen Lebens.

Dieser Zerfall der empfindsamen Rührung, ihr Uebergang aus Selbstgefälligkeit in Verzweiflung, hat sich auf unsrer Bühne in der Kunst der Medelsky am bedeutendsten angezeigt. Daß dies in Wien geschah, ist kein Zufall. Wien ist wohl von jeher die sentimentalste

Stadt europäischer Kultur gewesen; und die Wiener Stimmung von heute ist gestörte, mißlaunige, zerrissene, verzweifelte Sentimentalität. Da kam dieses holde Wiener Kind und hatte um die blühenden Lippen die ganze Süße, nach der diese Menschen sich sehnen. Und die ganze Bitternis, die ihre Gemüter verschreckt, war zwischen diesen süßen Lippen, sobald sie sich zur Rede öffneten. Die Innigkeit und Anmut dieser jungen Person war durch ihre durchdringende Herbheit als echt, als ortsgemäß und zeitgemäß wunderbar bestätigt. Man mußte ihre Kunst von ganzem Herzen lieben. Die Medelsky wurde, über Nacht beinahe, die große Sentimentale von Wien, die große Sentimentale von heute.

Ein Uebergangstypus. Noch ohne die Schärfe, Entschiedenheit, Wildheit der Darstellerinnen modernen Geistes, und doch schon mit unheimlicher Bangnis, mit bösen Fragen im Herzen, in der Kehle, in den Augen. Nur mit Fragen, die sich niemals wissentlich über ihre Person und ihr Geschlecht hinausheben, wie bei jenen Intellektuellen. Die müssen sich freilich, wo es die Aussprache mit den großen Problemen gilt, die uns alle gleichermaßen angehen, aus den Grenzen ihres Geschlechts, ihrer Klasse, ihres Geblüts wegzuspielen trachten. Die Medelsky aber wird in ihrer Kunst durch ihre Weiblichkeit, durch ihre Bürgerlichkeit, durch ihr Wienertum auf das Entschiedenste bestimmt. In dieser Enge bewahrt sich ihre beste Kraft; außerhalb müßte sie sich verflüchtigen und verlieren. Die literarischen Zweifler, Aufrührer und Zerstörer, von Ibsen und Wedekind abwärts, sprechen nicht zu ihrem Wesen. Wo die

Weiber aufhören, Frauen zu sein, oder anfangen, ihr Frauentum zu kritisieren und zu differenzieren, da ist für ihre Gaben kein rechtes Gebiet mehr. Ihre Zunge verträgt nicht einen Gran bewußter Logik oder Dialektik. Was nicht unmittelbar aus ihren Instinkten kommt, hat mit dem Schönsten und Liebsten ihrer Kunst nichts mehr zu tun. Aber wo sie sich ganz auf ihre Natur verlassen, wo sie nur Mädchen und Bürgerkind sein darf, da gedeiht ihr Spiel zur wunderbarsten Vollkommenheit. Darum müssen die stärksten und echtesten ihrer Schöpfungen jenseits der Grenzmarke liegen, an der man das moderne — das analytische — Drama beginnen läßt. Dort, wo es noch feste, bestimmt ausgeprägte Charaktere gibt und der bürgerliche Sinn zwischen Gut und Böse entscheidet, wo Unberührtheit die einzige Ehre der Mädchen ist und das Weib nur um seines Geschlechtes willen geliebt und gesegnet, verfolgt und vernichtet wird — dort lebt ihre Kunst beglückt, wie in der Heimat, dort wächst sie ebenbürtig zur Höhe ewiger Dichtungen empor. Und wirkt dabei — hold und herb, wie sie ist — als bürgerlich Sentimentale doch auch modern. Modern, das heißt: im Zusammenhang mit dem Wissen und Wollen unsrer Zeit. Sie drückt es nicht aus, denn die Herrschaft über solche Gedanken ist ihrer Sprache nicht gegeben; aber ihre Menschlichkeit und ihre Weiblichkeit sind davon beschwert. Ihr Spiel gibt die künstlerische Spiegelung einer untergehenden bürgerlichen Gefühlswelt, und die Schatten des Untergangs spiegeln sich mit ab. In ihrem stärksten und tiefsten Schrei beben immer auch die Schauer der

bürgerlichen Frauenschaft, die sie repräsentiert, vor der schmerzvoll drohenden Umgestaltung. Es ist ein Todesschrei und ein Geburtsschrei zugleich. Denn wenn dieser Schauer nur um einen Schritt weiter ins Bewußtsein vortritt, wenn er durchdachter Inhalt und nicht mehr dunkler Antrieb des Schaffens ist, dann wird die Sentimentale zur Nervös-Intellektuellen, die Bürgerliche zur Modernen. Der ganze Reiz und die ganze Tragik dieser Entwicklung treffen in der Kunst der Medelsky zusammen. Ein bedeutsamer zeitgemäßer Uebergangstypus.

Diese Unruhe der Nerven, diese erschütternden Krämpfe der Angst hat man oft als unzulässig hysterisches Wesen an ihr getadelt. Mit Unrecht, wie mir scheint. Es mag ja sein, daß das Gleichgewicht der einen und der andern harmlosen Rolle durch so qualvolle Ausbrüche gestört worden ist, daß die Helligkeit irgend einer Mädchenfigur unter der Spannung der mißtrauisch gewordenen Instinkte gelitten hat. Aber was bedeutet das gegen die menschliche Berechtigung, die tiefe innere Wahrheit dieser Schmerzensrufe? Sie haben sich noch immer in höchste künstlerische Werte umgesetzt, wenn der Schaffenden eine dichterische Form vorlag, groß und zeitlos genug, um auch jenes Erzittern, das von heute ist, ohne Trübung anzunehmen. Ganz erhabene Schöpfungen entstanden da, aus dieser tragödischen Umgestaltung des schlechthin Sentimentalen. Ihr Gretchen ist die vollendetste von ihnen, ein absoluter Höhepunkt jetziger Schauspielkunst. Zu der stillen Anmut, Güte, Kindlichkeit, zu allen hohen hellen Tugenden des Herzens tritt eben noch der unerklärte Schauer, der die Figur

in das rechte, in das klassische Verhältnis zu diesem Manne und zu diesem Schicksal bringt. Eine herbe Kraft, aus den Tiefen der aufgestörten Seele geholt, verhütet es, daß dieser Kampf zwischen Weib und Welt zu dem trostlosen Massaker wird, dem die Sentimentalen harmlosern Schlages jammernd und seufzend erliegen. Wenn sie die Schmerzenreiche anruft, so ist es, als dränge ihr die Seele aus der Brust, aufwärts, vor den Thron der Hochheiligen. Und ihre Klage im Wahnsinn ist stark und hart genug, um Faustisches Uebermenschentum zu sich niederzuzwingen. Sie bleibt dabei immer das schlichte, unwissende Bürgermädchen Margarete, eine einzelne, vom Dichter und von der Darstellerin sehr individuell bestimmte Person. Aber von ihr gehen jene Schauer aus, die das ganze Geschlecht, innerhalb seiner bürgerlichen Existenz, umdrohen. Durch dieses Mitspielen der Nerven, eine unbewußte psychologische Bereicherung der Rolle, hebt sie auch ihr Luischen Miller aus dem öden Tränensumpf, in dem das arme Kind sonst hilflos verkommen muß. An ihrer Amalia, Thekla, Leonore hat man erst gesehen, daß selbst diesen unseligen Schillerschen Liebhaberinnen das Leben einer vollen Menschlichkeit gegeben werden kann, während sie doch sonst immer nur aus einem Kehlkopf mit Flötentönen bestehen durften. Noch voller und noch rosiger wird das Bild, wenn mit den Zaubern ihrer ahnungbeschwerten Weiblichkeit auch die Zauber ihres Wienertums an der Dichtung frei werden. Dies macht ihre Hero zur reizendsten und zur rührendsten Wienerin, die je ein griechisches Gewand getragen hat. Das gibt ihrer

Christine Weyring die ungesuchte Bedeutung eines kulturhistorischen Symbols: süße, frische Blume, zitterst du vor den Wettern, die herandrohen, oder ist der Boden um deine Wurzeln schwank geworden? Wer als Wiener in Wien dieses Wienerische Stück ansieht, den muß es beim Spiel der Medelsky überlaufen: die Lieblichkeit und die Todesangst einer ganzen wunderschönen Kultur, die sich nicht mehr zu halten weiß, wird da in einem offenbar. Und was man sonst ihre Hysterie zu schelten pflegt, wirkt jetzt als Reichtum des Gemüts, als Auftrieb ins Großartige, als tragische Verstärkung. Anders wäre der jähe Umsturz des erotischen Idylls, den der Dichter für seinen Schluß gebraucht, gar nicht menschlich zu fassen. Die Kunst der Medelsky macht ihn zu einem Erlebnis von tiefer Bedeutung.

Wei ihr das alles gegeben ist: die Lieblichkeit und die Herbheit des Mädchens, die Tüchtigkeit und die Verwirrung der Bürgerlichen und dazu noch der ganze Reiz und die ganze Trauer des Wienerischen — darum wird sie dort als ein kostbar lebendiges Dokument, ja als die Verkörperung dieser ausgehenden Wiener Kultur mit einer fast dankbaren Innigkeit geliebt. An einem Theater, das ein schönes Bild dieser Kultur aufbauen wollte, müßte sie die Seele aller Weiblichkeit sein. Um sie herum dann die starken Intelligenzen, die zukunftfrohen Nerven, der neue Adel der neuen Frau. Inmitten dieser aber die schlichte und stolze, feste und zitternde Wienerische Seele der Medelsky.

BERNHARDT BAUMEISTER

Es wäre vergebens, die Einfachheit selbst noch analysieren zu wollen. Das künstlerische Wesen von Bernhard Baumeister läßt sich nur nennen, nicht erklären: es ist Kraft. Eine außergewöhnliche, naturgeborene Kraft hat sich diesen Körper aufgebaut, teilt sich durch ihn mit, trägt sich unbedacht und ungeschmälert zur Schau, wie sie ist. Sie irisiert nicht in lebhaft vielfarbigen Brechungen (wie einst bei Krastel), sie spiegelt sich nicht pathetisch oder parodistisch im Bewußtsein ihrer selbst (wie bei Gabillon), sie quillt nicht in mitteilsamer Güte über (wie bei Sonnenthal, der zweifellos auch zu den Kraftmenschen der Bühne gehört), sie hat keinerlei Anlage, gelegentlich nervös auszufahren (wie bei Rittner). Sie ist da und lebt, nichts weiter. Diese Kraft spielen zu lassen, in beruhigter Fülle, in gewaltigem Trotz oder in ungeheurer Fröhlichkeit, ist Bernhard Baumeisters ganze Kunst. Es gibt nichts Einfacheres.

An seinen Körper engstens gebunden, von seinem Blut allein genährt, offenbart diese Kraft in jeder kleinsten Aeußerung die Natur dieses Körpers, dieses Bluts. In die Züge dieses Mannes, in den Umriß seiner Gestalt, in die geringste seiner Bewegungen ist seine Herkunft unverkennbar eingeschrieben. Auf unsrer

deutschen Bühne ist etwas Deutscheres nicht zu denken, als Bernhard Baumeister. Gerade darum, weil er es so gar nicht bewußt herzuzeigen, so gar nicht planmäßig zu verwenden weiß, strotzt das Wesen seiner Rasse nur voller und stärker aus ihm. Er trägt es nicht vor, er trägt es in sich und an sich; wie ein Baum die bildenden Säfte und Kräfte seines Bodens. Deutsche Eiche: dieses billige botanische Gleichnis, diese phrasenverdächtige Formel weicht einem dennoch nicht von den Lippen, wenn man nach irgend einem bildhaften Ausdruck von Bernhard Baumeisters künstlerischer Art verlangt. Sie ist ebenso wetterfest, mächtig und breit und ist auch ebenso eingewurzelt. Er gehört zu denjenigen, die von der Erde ihrer Heimat innerlich nie ganz loszureißen sind; nicht hinweg und nicht hinauf. Wie hoch er von seinem Boden aus emporwachsen kann, so hoch kommt er und will niemals höher. Stürmisch anzusteigen, feurig aufzufliegen ist ihm nicht gegeben. Die Kronen der Könige, der Helden, der Denker wären seiner Stirn ein unebener Schmuck; er trägt mit dem prächtigsten Anstand die Krone des ruhigen, selbstsichern Bürgertums. Bürgerlich ist seine ganze Kunst. Aber weil sie, die ungeheure, mit ihren Riesenkräften zur Verehrung zwingt, ist sie jedes plebejischen Beigeschmacks souverän überhoben. Baumeisters Kunst ist wie eine große Demonstration der ruhig schaffenden Natur gegen die — sehr verächtlichen — Verächter von allem Geraden, schlicht Beständigen, Bürgerlichen, ja Philiströsen. Die starre, farblose Decke über menschlichen Tiefen, die von der Geckerei des Uebermuts Philisterium gescholten

wird, ist nichts als der natürliche Schutz für den Reichtum starker, entwicklungsreicher Keime, der sich da unten sammelt. In der unerschütterten Ruhe eines wohlbesorgten, streng umzirkelten Lebens speichern sich Kräfte um Kräfte durch Generationen auf. Dann, mit einem Mal, sprengt einer die graue Decke, steigt mit allen diesen langverhaltenen, ganz ausgeruhten, schier unerschöpflichen Kräften empor und steht ehrfurchtgebietend da, ein unvergeßlich großes Denkmal jener schlichten und stetigen Tugenden, eine glanzvolle Erhebung des deutschen Philisters, ein bürgerlicher Riese, wie Bernhard Baumeister. Vor der gewaltigen Größe, in der sich hier der Typus offenbart, bleibt den Spöttern freilich das Gelächter aus. Ja, sie ahnen kaum, die feinen Köpfe, daß es gar nicht zwei verschiedene Formen, sondern nur zwei verschiedene Maße einer und derselben Form sind, was sie hier verehren, dort verachten; daß Bernhard Baumeister mit der ganzen Pracht und Wucht seines Wesens ohne jene stille, kleine, beschränkte deutsche Bürgerlichkeit überhaupt unmöglich wäre; daß seine Kraft aus ihren Kräften zusammengeflossen ist, wie sich ein großer Strom am Ende aus kleinem Geriesel sammelt.

Auf die genetische Verwandtschaft mit dem schweren deutschen Bürgertum zeigt auch seine unveränderbare Männlichkeit hin. Er kann fröhlich, lebhaft, ausgelassen sein, aber immer wie ein Mann, der sein ganzes gesichertes Ich dabei in gleichmäßige Bewegung bringt, nie wie ein Jüngling, der sich an die Laune des Moments verliert. Seit wir Heutigen ihn kennen, war er, wie er

ist. Seine Kunst ist durch diese Jahrzehnte dieselbe geblieben, hat nichts angesetzt und nichts abgegeben — hat sich nur ganz zuletzt der physischen Plackerei enthalten, die dem Körper des hohen Siebzigers nicht mehr zugemutet werden durfte. Ihre Höhepunkte, ihr Großtaten bestehen seit etwa dreißig Jahren unverändert. Er kam ja wohl dereinst als junger Mensch mit jugendlichen Künsten zu uns. Aber davon weiß niemand mehr. Von Josef Wagners Helden sprechen Väter und Großväter heute noch; Sonnenthals Liebhaber und Charmeure sind der Bewunderung der Gegenwart überliefert. Von Baumeisters Jünglingsgestalten ist nichts bekannt. Laube macht nicht sehr viel Aufhebens von diesem frisch erworbenen Mitglied. Tadelnd merkt er seine „stenographische Art, zu sprechen“ an. Was man sich darunter vorzustellen hat, wird nicht ganz klar; aber nach dem Baumeister zu schließen, den wir nun kennen, muß der Herr Direktor damit wohl die schwergewichtige Knappheit gemeint haben, mit der Baumeister gerade im Affekt die stärksten Worte und Töne unheimlich gewaltig zusammenzupressen liebt. Das ist nun freilich gegen die Freiheit und den Schwung, die man an den Jünglingen der Bühne damals liebte; aber es paßt wunderbar zu der Stärke und sachlichen Gediegenheit des Mannes, wie wir ihn heute verstehen. So wie es Menschen gibt, die zu ihrer reifen Zeit und noch im Greisenalter selbst den Jüngling nicht aus ihrem Wesen bringen können, sind wieder andre, die fast in Knabenjahren schon so viel Mannheit in sich haben, daß sie davon eingeengt und belastet bleiben, bis

der Körper zu den Maßen der Seele heraufgewachsen ist; daß sie davon gefestigt und behütet bleiben, wenn die Kräfte des Körpers im Absteigen sind. Zu diesen gehört Bernhard Baumeister.

Breite — das wäre das Leitwort für sein äußeres Bild. Der Körper gedrungen, von umfänglicher Brust, ein lebendiger Stamm voller Säfte. Die Beine derb, von massivem Tritt, im Knie unmerklich ausgebogen, breitspurig; die Hände schwer und baumelnd. Der Kopf, auf kurzem Nacken sitzend, hat ein Paar lustig-listige blaue Augen, breite Stirn und breiten Mund. Dieser Mund mit den glatten, etwas eingekniffenen Lippen war nie dazu gemacht, süß zu säuseln oder heroisch zu schmettern. Es ist ein Mund für behaglich irdische Dinge, der Mund eines tapfern Essers und Trinkers. Aber auch in böserm Sinne ein zermalmender Mund, für die zornigen Rufe beharrlichen Trotzes und für die Wut gereizter Mannheit. Sparsam sind die Bewegungen Baumeisters. Am liebsten steht er, die Füße breit aufgesetzt, mit eingezogenem Schädel da, während sich die Arme langsam seitlich wegspreizen: wehrhaft abwartend. Dann können, in Momenten humoristischer und tragischer Verzweiflung, die mächtigen Tatzen plötzlich mit einem lauten Klatsch an die Schenkel fallen, um sich, zu Fäusten geballt, dort festzuhalten; es ist aus, hier zerbricht die Hoffnung des Stärksten. Die herrlichste und die furchtbarste Wirkung seiner Kunst liegt aber in seiner Stimme. Er hat ein starkes und sattes Organ, eigentlich ohne Metall, und dennoch voll aus den Tiefen der mächtigen Brust herauf. Von dorther kommt ein Strom von Wärme mit,

die den Hörer unendlich wohlig anglüht, wenn diese große Stimme sich schmeichelnd klein und fein machen will oder in gütiger Rede gemessen hinklingt oder gar ihr herzhaft schütterndes, langgezogenes, urfröhliches und urgesundes Lachen aus der Kehle stößt. Und fürchterlich ist diese Stimme, wenn sie schreit; ein homerisches Männergeschrei, peinigend wehevoll, mörderisch ergrimmt, tief ergreifend und grauenhaft zugleich.

Die Menschen, die auf der Bühne in diesem Körper leben, mit dieser Stimme sprechen, sind also die ehrlichen frohen Männer, die herzhaft gütigen Väter, die starken Helden der Schlichtheit und Geradheit. Der Kreis ist nicht groß, nicht mannigfaltig, und er muß schon von einer so machtvollen Persönlichkeit ausgefüllt sein, um innerhalb der unendlichen Kunst dennoch Größtes zu bedeuten. In einer geringen Zahl überwältigender Gestaltungen drückt sich, seit wir ihn kennen, das Höchste und Bewunderungswerteste, das er schuf, fast unverändert aus. Götz von Berlichingen, Pedro Crespo, der Erbförster, Hans Falstaff — diese Gipfel von Baumeisters Schöpfung ragen Jahrzehnte schon unnahbar und unerreicht über allem Leben der deutschen Bühne. An sie schließen sich in dichter Reihe die Meisterwerke kleinern Ausmaßes: Der alte Miller, Paul Werner, der Patriarch, Kottwitz, Piepenbrink, Papa Vockerath, Sartorius und viele andre, die literarisch nicht Stand gehalten haben, aber schauspielerisch stark genug gewesen wären, um bis heute mit den höchsten Ehren auszudauern. Sie alle mannhaft, von innen her fest, urgesund und kerndeutsch. Und wäre nicht die Persönlichkeit, die sie ausgeprägt



BERNHARD BAUMEISTER

hat, so grundgewaltig, daß jeder Widerspruch schweigen muß, man könnte dieses Kerndeutsche an mancher von ihnen als ein unberechtigtes Ausbiegen aus der Linie der Dichtung empfinden. Sein Pedro Crespo zum Beispiel ist nichts als ein zu grandioser Wildheit aufgereizter Miller. Alles ist Güte, Breite, Herzlichkeit; selbst in der Wut tobt nur das gekränkte, große Herz. Nichts von dem starren Stolz, dem düstern Haß, dem empfindlichen Fanatismus des Spaniers. Und doch hinreißend stark und echt; von einer persönlichen Echtheit eben, die hier für die literarische als gleichwertig eingetauscht werden muß. Sein Falstaff (Hans, nicht John) hat ganz den Humor des verlüderten deutschen Corpsiers; seine Art, zu fressen und zu saufen, zu renommieren und auszukneifen. Nichts von spezifisch englischer Groteskkomik, von genial verzerrendem Karikieren, von polternder Rüpelei — wie Shakespeare doch wahrscheinlich wollte. Ein durchaus deutscher Humor; aber so urgewaltig, weltüberglänzend, so ganz geniehaft, daß er für diesmal seinen Willen ohne weiteres an Stelle des Shakespeareschen setzen darf. Diese beiden, Falstaff und Pedro Crespo, und mit ihnen etwa noch der Erbförster, sind wohl das Größte, was wir von ihm kennen. Das Schönste aber, was er uns genießen ließ, scheint mir sein Götz zu sein. Da war, vom Genie des deutschen Dichters geführt, in die Menschlichkeit seines deutschen Helden eingepaßt, die Natur dieses wesentlich deutschen Künstlers in wunderbarster Harmonie mit sich selbst. Ein goldiger Glanz von grundloser Heiterkeit, von Lust am eigenen Wesen lag über der ganzen Figur. Die Welt

wurde heller, wenn er lachte, und es war schön, zu leben. Ehrfurcht und Zutrauen, stille Angst und zärtlichste Liebe erweckte uns sein Blick, sein Gang, das Schütteln seiner Locken. So fest und so scheu zugleich war unser inniger Glaube an ihn, daß auch da noch keiner sich geniert fühlte oder zu grinsen wagte, wenn dieser Herrlichste, Männlichste, sein Fenster zuklirrend, in grimmiger Gemütlichkeit hinunterrief: „Ihm aber, sagt's ihm, er kann mich —!"

Nun ist er über die Achtzig. Den schweren Panzer des Götz hat er vor ein paar Jahren für immer abgelegt; an Feiertagen der Burgtheaterkunst wurde wohl bis vor kurzem noch sein Falstaff, sein Erbförster, sein Pedro, Crespo hervorgeholt. Von neuen Arbeiten bleibt der Greis natürlich verschont. Das letzte, was er schuf, war, wenn meine Erinnerung recht behält, der Attinghausen. Da war es wunderbar zu sehen, wie das hohe Alter diese breite, bürgerliche Männlichkeit doch mit einem Strahl besondern Adels verklären konnte. Ein ganz neuer Ton war — jetzt erst! — in die Kunst des Fünfundsiebzigjährigen gekommen. Dieser irdische, ganz fest wurzelnde Mensch war plötzlich wie entrückt, in andre Sphären gehoben, unter einem ätherischen Hauch. Sein Gesicht schien von innen her zu leuchten, sanft und sehnsüchtig lösten sich die erst so derben Züge, weich schmiegte sich der starke Körper in die Lehnen des Stuhls, als der erhabene Alte, den Kopf in die weißlich schimmernde Hand gelegt, die gefügigen Worte sprach: „Unter der Erde schon ist meine Zeit!"

ERNST HARTMANN

Dieser Grandseigneur unter den Schauspielern hat uns gezeigt, wie selbstbewußte Kultur sich bewahren kann, indem sie sich entwickelt. Sein künstlerisches Schicksal bis auf den heutigen Tag ist ein Triumph der Geschmeidigkeit. Es beweist, daß die gestaltende Kraft altererbter und gepflegter Formsicherheit dem Wechsel der Stile, der sie gelegentlich einmal verwirren kann, am Ende doch siegreich standhält; daß stofflicher und geistiger Zuwachs in wahrhaft harmonisches Künstlertum auch harmonisch eingeht; daß das Leben immer vom Leben lernt. Denn das ist der dauernde Bestand und der unerschöpfliche Fond aller seiner Künste: beglückte Lebendigkeit, die überall im Leben Aussöhnung, Einklang, Verklärung will. Er ist, als Künstler, der große Optimist; Freude am Dasein hat an all seinen Gestaltungen mitgestaltet.

Der goldige Schimmer dieser Freude lag von jeher über seinem künstlerischen Werk. Als schmucken und lustigen Liebhaber lernten wir ihn kennen, als leichten Weltmann und witzgewandten Kavalier. Bonvivant nannte man es damals. So einer war da, um zu plaudern, zu lächeln und die höhere Geistigkeit zu repräsentieren, die das Publikum mit Bedauern an sich selbst vermißte. Idealisiertes Publikum; das war in Wirklichkeit das Fach.

Hartmann, der darin unmittelbar hinter dem großen Sonnenthal herkam, hatte es nicht leicht. Und vermutlich hat es Sonnenthal, als er dem großen Fichtner nachrückte, ebenso schwer gehabt. Denn im bedeutenden Bonvivant sahen die Leute immer die beste Möglichkeit ihrer eigenen gesellschaftlichen Form; jede neue Erscheinung mußte ihnen darum die weniger gute sein. Heroen sind draußen wo, in unnennbaren Entfernungen, und es ist die Sache des Künstlers, sie uns menschlich nahe zu bringen. Wer aber die Menschen unsrer Sitten, unsrer Kostüme spielt, der hat sich auch unter unser Gesetz gestellt. Seine Vortrefflichkeit ist unsre Sache; darum sei er, wie unser Geschmack ihn will. Das war die Empfindung des Publikums, solange der Bonvivant und die Salonrolle den besten Teil des modernen Repertoires bedeuteten. Das kurze Gedächtnis der Oeffentlichkeit konnte natürlich von einem Alter zum andern nicht mehr wissen, daß ihr Geschmack noch jedesmal von der Bühne her in eine bestimmte Richtung gezogen worden war. Sie glaubten doch, daß sie ihn erst dort hingebracht, daß sie die Raffinements ihrer Geselligkeit auf das Theater hinüber gespiegelt hätten. Jahrelang hatte ihnen Sonnenthal gezeigt, wie gütig, milde und ruhevoll der kultivierte Mensch der Gegenwart sei; und nun sollten sie ihn plötzlich in Hartmanns federnder Leichtigkeit, in seinem explosiv lustigen Gesprudel wieder erkennen! Sollten sich selbst — denn nichts andres reizte sie ja am bedeutenden Bonvivant — auf einmal ganz anders sehen, als früher. Dieser Widerstand, der sich naturgemäß immer erneut, wenn der Jugendliche im Salonstück aus-

gewechselt wird, war diesmal noch besonders kompliziert und erschwert. Denn Sonnenthal hatte den neuen Menschen ganz aus sich selber erschaffen können, nach seinem freien persönlichen Gefühl von Größe und Vornehmheit. Hartmann, der Patrizier, brachte eine Tradition mit sich. Seine Eleganz hat noch eine andre, als die rein persönliche Atmosphäre. Es ist, trotz Geschmeidigkeit und Uebermut, etwas Gemessenes in ihr, das Distanz bewahrt und sich nicht so unbedingt hergibt. Etwas, das im ersten Moment wohl stutzig machen kann; bis man erkennt, daß es nichts andres ist, als die Distinktion der guten alten Familien, die ihre Form behält, wie immer sie das Leben von Laune zu Laune wirbeln mag. Es dauerte immerhin eine Weile, bis das erkannt wurde. Um so länger, als das Salonstück, das immer ein wenig revolutionär oder reformatorisch tut, eigentlich eine andre Haltung verlangt, als die in alter Tradition gefestigte. So mußte sich Hartmann, der Patrizier, eben umstilisieren, solange ihn seine Rollen verpflichteten, im Geiste der Salonstück-Literaten witzig und munter und temperamentvoll zu sein. Das konnte nicht ohne einigen Zwang geschehen; und wer genau hinsah, der mochte das Gewaltsame an dieser übergroßen Lebhaftigkeit wohl merken. Jeder heftigere Ausdruck, im Fröhlichen wie im Traurigen, war um eine starke Nuance über die Natur erhöht. Und doch nicht schlankweg unnatürlich; denn wenn er auch der Tradition entgegen war, die Hartmann repräsentierte, so kam er doch unmittelbar aus der persönlichen Wärme des Künstlers, aus seiner beglückten Lebendigkeit, die sich des Daseins und seiner Schönheit

unbändig freut. Nur die technische Verbindung zwischen den beiden Formen, der altangestammten und der launig erfundenen, wollte nicht immer halten. Und so blieb zwischen dem Patrizier Ernst Hartmann, der gelegentlich auch mit auf die Bühne kam, und dem Bonvivant des Salonstücks immer ein haarfeiner Unterscheidungstrich. In der Ruhe und in gemessener Bewegung hielt er sich mit dem unnachahmlichen Anstand, den die Kultur von Generationen den Angehörigen alter Geschlechter gibt. Die Linien flossen so entzückend leicht und reizvoll ineinander! Das edel gezeichnete Profil — ein Goethe-Kopf ohne olympisches Pathos — die lässig bewegten Schultern, der ungewollte Schwung in den Gelenken, der ganze feingliedrige Bau: das hatte eine absichtslose Grazie, die nicht erlernt und nicht erfunden, die einfach mitgegeben war. So stand er da, lächelnd, und wußte von seiner Schönheit. Das Recht auf allgemeine Liebe, das die jugendliche Salonrolle meist in der Handlung des Stücks in Anspruch nimmt, war schon erwiesen, wenn er nur eintrat und über die Menschen hinsah. Man fühlte: Hier kommt ein Auserkorener, der leichtes Leben und Gleichgewicht in sich hat, wie wir es uns wünschen. Aber dann konnte er plötzlich mit überlauten Gebärden und mit einem Lachen, das aus angestrengter Brust keuchte, in eine Tollheit hineinspringen, die alle umwarf: die andern und ihn selber. Die Hände fuhren in großen Kurven wie geflügelt durch die Luft, die Beine wippten, als könnten sie das Tanzen kaum verhalten, ein Hüpfen, Schwingen, Schleifen kam in den erst noch so gemessenen Schritt, die Stimme überschlug sich oder wurde ganz nasal,

als wüßte sie in der närrischen Verwirrung ihren rechten Weg nicht mehr. Und man erstaunte darüber, was für ein zappeliger Spaßmacher nun aus jener ritterlich edlen Haltung jählings ausgebrochen war. Der Patrizier verstummte, der kunstgerechte Salonheld und Bonvivant tobte sich aus. Aber es war doch auch eine Lust, ihn so wirbeln und strudeln zu sehen, denn sein übervolles Herz, seine jauchzende Freude am Leben war in dem allen. Was lag daran, daß er die gemessene Form auf ein paar glückselige Momente verließ! Die ausgeglichene Kultur, die er in Haltung und Gehaben mitgebracht hatte, war eben über die wortreiche Deutlichkeit dieser Stücke und dieser Helden weit hinaus. Da wurde ein hallendes Pathos verlangt, dem seine gepflegte Sprache nur ungern nachgab. Oder es galt, seine Lustigkeit anschaulicher vorzutragen, als das verfeinerte Herkommen erlaubte. Diese Schwänke, Komödien und Schauspiele waren ja meist von bürgerlich strebsamen Geistern geschrieben, die mit Gewalt das Lachen aus dem massiven Widerstand des Publikums herausschlagen, oder von der Bühne her belehren und predigen wollten. Der Widerspruch zwischen der vorgetäuschten Welt und der literarischen Absicht war immer irgendwo zu fühlen; und ihm analog das künstlerische Doppelwesen von Hartmann: die Distinktion des Mannes von Welt und die Ausdrücklichkeit der Schauspieler-Absichten. Der falsche Klang, der aus dem Zusammentönen dieser Gegensätze hörbar wurde, entsprach genau dem Grad von Verlogenheit, den das Salonstück niemals ganz aufgegeben hat. Und er mußte sich von der Natürlichkeit jener ange-

borenen Noblesse, die sich nicht nach Willkür umschaffen konnte, nur um so deutlicher abheben. Er mußte fast ganz verschwinden in den Stücken, die von den wahren Meistern des gesellschaftlichen Tons, von den guten Franzosen geschaffen waren. Solange da nicht etwa ein schweres Pathos in die Szene fiel (das sich ja auch die Franzosen nicht ganz verkneifen konnten), blieb das menschliche Bild, das Hartmann repräsentierte, im reinsten Stil seiner edlen, von Ueberlieferung gehaltenen Kultur. So war sein ‚Verarmter Edelmann', ein untadeliger Kavalier, in jedem Geringsten seiner Erscheinung als echt beglaubigt, bis zu der Stelle freilich, wo die großen Worte der beabsichtigten Auseinandersetzung (der leidigen scène à faire) ihn zur weiten Gebärde und zum hohlen Ton zwangen. So war sein Marquis von Villemer und sein junger Graf (oder Baron?) in Dumas ‚Vater und Sohn': Herren von Geburt, ein Adel, dessen Stolz durch nichts so sehr überwältigt, wie durch seinen unwillkürlichen Takt. In diesen beiden Stücken spielte er mit Sonnenthal zusammen; da hatte man die grundverschiedene Art ihrer Vornehmheit in anschaulichster Nähe vor Augen: Sonnenthals Noblesse ein persönliches Kunstwerk, Hartmanns Distinktion eine Erbschaft des Blutes; Sonnenthal griff mit aller Macht seiner reichen Menschlichkeit an die Herzen; aber Hartmann sprach im Namen seiner edlen Klasse. Und hatte dabei auch den zauberisch warmen Grundton, den Ton der freundlichen, freudigen Weltbejahung, der sein persönlichstes Gut ist. Daß dieser Ton in den lustigen oder traurigen Uebertriebenheiten des Salonstücks befremdend umschlug oder an überzeugender

Farbe verlor, spricht nur um so mehr für seine empfindende Lauterkeit. In herrlichster Fülle fand er sich wieder, wenn ihn die Worte eines Dichters riefen, wenn die Szene von starkem Leben voll war und Pathos oder Scherz aus Bewegungen des Gemüts glaubhaft herkamen. Dieser salonmäßige Kavalier, Bezauberer und Pointenwerfer erschien nie so glänzend, so einig mit sich und seinem Adel, als wenn er dem geistigen Zwang des Salongeplappers entrinnen und in der Größe klassischer Gebilde vor uns hertreten konnte. Schon sein Küchenjunge Leon trug die innige Heiterkeit einer kindlichen und großen Seele in sich. Aber seine besten Bonvivants hatte ihm kein andrer als William Shakespeare geschrieben. Das freie, selige Lachen seines Mercutio, der fürstliche Anstand seines Clarence brachten beglückend warmes Licht ins tragische Düster. Und wenn er Heinz, den Prinzen spielte, da sammelte sich, wie in einem Brennpunkt, all diese Strahlung von Geist, Freude, Stolz, innerer und äußerer Herrlichkeit zu einem Leuchten von unvergleichlicher Kraft. In allen Säften gesegneter Jugend prangend, lachte dieses Leben her, toll und weise, schalkisch und majestätisch, drohend und liebenswürdig, kunterbunt und wohlgeordnet, ganz vielgestaltig und ganz harmonisch, ein blendend grandioses, ein wahrhaft shakespearisches Leben, und von der allersonnigsten Seite gesehen. Solche königlich heitere Vollkommenheit ist in unsern Jahrzehnten weder vorher noch nachher in irgend einem andern schauspielerischen Kunstwerk erlebt worden. Selbst Kainz, ehedem der Meister aller Jugendlust und Jugendglut, stand in dieser Rolle weit hinter Hartmann zurück.

So erlauchte Gabe mußte natürlich mehr sein, als nur Mut und Gelenkigkeit, aus Jünglingsjahren zurückbehalten. So bietet sich unverwelklich blühender innerer Reichtum dar, von den Quellen wärmster Lebendigkeit fruchtbar gemacht, in kundiger Pflege zu edelsten Formen entfaltet. Und nun, da die Jünglingsjahre ihn und seine Kunst verlassen haben, erglänzt in der mannhaften Ruhe nur um so stärker und tiefer, was vordem in den jugendlichen Feuern gefunkelt hat. Echtblütige Verfeinerung und herzinnige Freude am Dasein, die guten Grundlagen seiner Kunst tragen den Gereiften, der die Bonvivants lange hinter sich geworfen hat, nun in die große Helle einer harmonisch geläuterten Menschlichkeit hinüber. Alles wird Licht, Schönheit, Lebenssegen in ihm und um ihn her. Die Verklärungen, die sein Spiel über seine Menschen breitet, verkünden tiefstes, ruhigstes Einverständnis mit der Welt. In diesem stolz erfreuten Verbundensein mit allem, was lebt, liegt auch das Geheimnis der überraschend modernen Gestaltungen, die seine Künstlerschaft in den letzten Jahren bereichert haben. Denn modern sein, heißt im tiefen Gefühl unendlicher Zusammenhänge leben, heißt zuerst und in allem die Relativität alles Seins und Geschehens anerkennen, heißt die Grenzen zwischen Welt und Seele überwinden. Bis zu solcher weithin überschauenden Höhe ist der innere Adel Hartmanns jetzt emporgewachsen. Es war ein Wachsen von Herzen aus, von Kräften des Gemütes gefördert und vom Bewußtsein persönlichen Wertes gerichtet; ein Wachstum, dem jedes Zerren und Treiben des ungeduldig spürenden Geistes ferne blieb. Dem ist

zweierlei zu danken: daß ihn dieses scheinbare Neuwerden von der Möglichkeit, den Stilen früherer Dichter nachzugestalten, keineswegs losgerissen hat, und daß auch seiner modernen Schöpfung ein so vornehm müheloses Gleichgewicht innewohnt. Triumph der Geschmeidigkeit war die anmutig kavalierhafte Haltung und der sprungbereite Uebermut seiner jungen Herren; Triumph der Geschmeidigkeit, von allem Aeußeren auf alles Innere gewendet, ist das sublime Gefühl, die ganz modern beseelte tiefe Lebendigkeit, die jede seiner neuen Gestaltungen segnet. Im räsonnierenden Salonstück, dessen verbröckelnde Reste noch immer durch unser Repertoir gespenstern, fällt ihm nun die Stimme der ganz ausgereiften Vornehmheit zu. Man erinnert sich etwa an seinen Edelmann in ‚Geschäft ist Geschäft', oder an eine Figur aus Hervieux ‚Rätsel' als an Erscheinungen von höchstem, mildesten Glanz, Idealbilder gegenwärtiger Kultur, im Persönlichen wie im Gesellschaftlichen. Und wo die Vielgestaltigkeit des klassischen Dramas einen raschen Strahl von besonderer Wärme braucht, ein Herz, das ohne Sturm und Tat unsere Herzen einfängt, blanke Menschlichkeit, die möglichst knapp und eindringlich für sich selbst redet, da wird nun Hartmann hingestellt. So spielt er den Kammerdiener des Fürsten oder den Medina Sidonia, — und diesen Rollen kleinsten Umfanges wird höchster menschlicher Wert gegeben. Und wenn er als Wanderer im zweiten Teil des Faust auf die Bühne tritt, beseligt lächelnd und die edlen Hände, wie der ganzen Welt zum Gruß, vor sich gebreitet, so ist es, als käme Goethe selber in seine Dichtung und

verkündete leuchtenden Gesichtes: „Ja, sie sinds, die alten Linden!"

Die kräftige Tiefe dieser wohlgebildeten Innerlichkeit und das feine Ueberschauen menschlicher Dinge, zu dem seine angeborene Kultur neuestens ausreift, begaben seine Kunst nun auch mit der Kraft ganz moderner Beseelung. Was er dem Drama unserer Zeit geben kann, ist nicht die kundig zerfasernde Analyse, nicht das angestrengte Hinstricheln geistvoller Schattierungen, sondern ein Mitleben aus der Fülle inneren Reichtums. Das gibt seiner Gestaltung eine unbestreitbare Selbstverständlichkeit, die nicht errechnet werden kann und nicht bewiesen werden muß; die Wahrheit eines persönlichen Erlebnisses. Sein kluges feines Lächeln durchhellt die Miene distinguierter Schlauköpfe und Leisetreter mit den reizvollsten psychologischen Lichtern. In Schnitzlers ‚Vermächtnis' spielte er den elegant verlogenen Schönredner Losati — und der Abend bleibt unvergeßlich, so vergessen das Stück auch schon ist; denn damals vollzog sich vor unseren Augen die Umwandlung Hartmanns zum Darsteller moderner Typen. Aehnliche Gestaltungen folgten in Stücken, die bis auf den Namen verwischt und verschwunden sind, und aus denen dem Freund des Burgtheaters nur noch ein Blick, eine Handbewegung, ein leise verschwebender Ton von Ernst Hartmann, dem wunderbar Ueberlegenen, im Gedächtnis haftet. Es folgte sein Konsul Bernick: blendend, höchst vollkommen in der Form, reich an menschlichem Gehalt und unbegreiflich einfach in der Technik; der letzte Triumph seiner Geschmeidigkeit. Er faßte in scheinbar

absichtsloser Zeichnung den Sinn des ganzen Stückes zusammen, gab die verdorben vornehme Bürgerkultur, wie Ibsen sie gewollt hat. Da war zunächst die ruhige, unaufdringliche Distinktion des gebornen Patriziers; da war die kleine, nicht unschöne Koketterie des reichen Provinzlers, der in Paris erzogen worden ist; da war der scharfe gezwungene Ton des guten Bürgers mit dem schlechten Gewissen; da war die wohlanständige Lüge, da war das fahle Verbrechen, das seine Haltung zu wahren weiß; da war die letzte große Verzweiflung, der bebende Schmerz um sich selbst, der aus den unversiegten Quellen eines lebendigen Herzens stark und heiß heraufquoll. Da war eine Menschlichkeit, von allen Seiten bedingt und bestimmt, von ihrem sozialen Boden genährt, in ihrer kulturellen Athmosphäre erwachsen. Wenn etwas mißlang, so war es — wie in den früheren Jahren — der Hall und Schwung der großen Reden, dem sein ganz geschmeidigtes, ganz auf Feinheit und Ruhe gestelltes Organ nach wie vor widerstrebt. Aber diese Stellen haben mit den seelischen und sozialen Grundlagen des Stückes und der Rolle so wenig zu tun, daß ihr Zurückweichen in keiner Weise den Glanz und den dramatischen Wert des Gestalteten antasten kann.

Von der schönen Vollendung dieses Bernick aus ginge nun der künstlerische Weg geradeaus aufwärts zu andern, höhern Menschen der Ibsenschen Welt. Die verbissene Härte und geniale Beschränktheit des John Gabriel Borkmann liegt vielleicht ein wenig abseits von diesem Weg. Aber als Manders, als Rosmer, als Rubek müßte Hartmann jetzt alle seine ausgeglichenen, hellen, milden,

beseelenden, erhöhenden, adelnden Kräfte auf das Glanzvollste offenbaren, in Schöpfungen, die zu den absoluten Gipfeln heutiger Darstellungskunst aufragen könnten.

Müßte —, könnte —, wenn er dürfte. Hoffen wir also!

GUSTAV MARAN

Wer gerne und gut beobachtet, wird in seinem Leben Tage wissen — graue oder goldene, ganz still beschauliche oder überlaute, auf die äußere Stimmung kommt es gar nicht an — wo man nicht ohne heimliches Gelächter an Menschen vorbeigehen kann. Sie schauen durchaus lächerlich verbildet, wie von einem boshaften Zeichner ins Groteske verzerrt. Irgend eine unmögliche Linie besonders ist an jedem, die sich gleich als Stempel und Gesamtausdruck der ganzen Figur aufdrängt. Man sieht nur noch sie und unter ihren Perspektiven alles Uebrige am Menschen. Die Typen, die man ja sonst gerne und leicht findet, sind verschwunden, nur Karikaturen bleiben zurück. Und kommt plötzlich das eigene Bild aus einem Auslagefenster oder sonst einem Spiegel her, so ist man grimmig amüsiert über diesen lächerlichen Herrn, den man schon einmal irgendwo gesehen haben muß, wo er ganz ernst genommen sein wollte. Man erkennt sich kaum und findet mit Bedauern, daß man sich die Menschen, die ja eigentlich das Vollkommenste auf der Welt sein sollen, anders vorgestellt habe.

Einen solchen Tag — könnte man glauben — hat Gustav Maran gehabt, als er zum erstenmal bewußt in die Welt blickte. Er ist der genialste Finder und Er-

finder von Lächerlichkeiten, den die Wiener Bühne heute besitzt. Seine Menschen kann man alle wirklich sehen, aber nur an jenen Tagen der absoluten Ironie des Gesichts, wo es für die Augen nichts Ernstes gibt. Die gewisse Linie, die das Ganze aus der kühlen Alltagsharmonie heraus in satirische Bedeutung zerrt, findet Maran wie kein zweiter. Sie ist oft ganz heimlich versteckt, in der Schwingung des Schnurrbarts, in der Frisur, ja im Wurf des Rockes. Oft aber tritt sie schreiend hervor, zeichnet sich scharf in den Ellenbogen, in der Beugung des Rückens, in dem Winkel am Knie oder gar in der Kurve des Bauches. So hat man gleich, wie er nur zum erstenmal die Bühne betritt, mit dieser einen Linie den ganzen Menschen in seiner unwiderstehlichen Lächerlichkeit, die unerbittlich über alles herrschen wird, was er tut oder sagt. Forain zeichnet so die Menschen, die er haßt; mit einem einzigen Strich macht er sie auf ewig lächerlich.

Es liegt in der Natur des Lächerlichen, daß es, an seiner Absicht gemessen, in irgend einem Punkte allzuschwach und unzulänglich erscheinen muß. Und Maran weiß unheimlich viel Schwächen und Unzulänglichkeiten des Menschlichen. Meist läßt er seine Figuren schon an der einfachen Absicht scheitern, für ein reelles Exemplar irgend eines Typus zu gelten, und sie werden dadurch im eminentesten Sinne unmenschlich lächerlich. Das ist seine große komische Kunst, daß er so packende und so viele Mittel weiß, das Verhältnis zwischen jedem Wunsch oder Impuls, den seine Figuren äußern sollen, und ihrer tatsächlichen Kraft so ganz ungeheuerlich und



GUSTAV MARAN

unmöglich zu machen. Er liebt es, seinen feurigen alten Herrn durch eine leichte Neigung des Oberkörpers einen unbeschreiblichen Ausdruck jammervoller, physischer Ohnmacht zu geben. Er kann den Kopf mit einer solchen Miene hilflosen Erstaunens vorstrecken, daß man tatsächlich zu sehen glaubt, wie alle Gedanken in diesem Hirn auf einmal stehen bleiben. Er hat Gesten des Befehlens, die Mitleid erregen können. Der große komische Kontrast ist seine Hauptwirkung. Darum kommt ihm auch seine langsame Art, die gewisse Schwerfälligkeit, die in ihm ist, sehr zugute; er kann jeden Witz, den er in seine Bewegungen legt, voll auswirken lassen.

Er ist überhaupt einer der seltenen Komiker, die aus der Ruhe heraus am sichersten arbeiten; ein Ironiker. Er negiert das Temperament. Mit seinem dünnen, etwas näselnden Organ gleitet er in eisiger Reglosigkeit über Reden, deren Sinn hohe innere Erregung bedeutet. So entzieht er dem Pathos alle Kraft, und es bleiben nur noch die leeren Kleider der Gefühle zurück, Vogelscheuchen, die um so komischer sind, je mehr sich ihr Ansehen dem menschlichen nähert. Oder er hebt auch seine Stimme, spannt und schwellt sie mit Absicht, um deutlicher zu zeigen, wie leer und kraftlos sie ist. Dann sieht es fast aus, als ob er sich selbst ironisieren wollte; als ob er sich überzeugen wollte, daß seine Kraftlosigkeit auch ganz sicher hält, daß man ihm gewiß kein Pathos glaubt. In den Jahrzehnten, die er nun auf der Bühne steht, hat er beinahe die ganze bestehende Welt von Komödienfiguren an den ver-

schiedensten Bühnen gespielt oder spielen sehen. Und viele seiner komischen Nuancen machen den Eindruck einer unverwischlichen Erinnerung an eigene oder fremde Unzulänglichkeit im Tragischen, die er in seiner Wanderzeit an Schmieren und kleinsten Provinzbühnen reichlich beobachtet haben mag. Es ist manchmal, als ob er von damals her einen fast schmerzlichen Haß gegen alles Tragische hätte.

Mit seinen Gesten nimmt er seinen Figuren alle Würde, und mit seiner Stimme höhnt er das Gefühl in ihren Worten. Aber seine Augen sprechen dem allen zum Trotz den Inhalt seiner Rolle ganz wirklich und überdeutlich aus. So steht seine Ironie in einem beißend grellen Licht. Diese Augen, die jede Empfindung, Liebe, Angst, Wut gleich hundertfach vergrößern und in unzähligen Tönen nuanzieren können, sind das Lebendigste an ihm. Das gibt vielen seiner komischen Possen und Szenen jenes unheimlich Groteske, das über alle Komik hinaus packt und fesselt. Mit den Händen und mit der Stimme kann er einen verfallenen Alten darstellen, dessen Liebesbeteuerungen im lächerlichsten Kontrast zu seinem Aeußern stehen; aber in den Augen flackert eine so unbändige Gier, daß für einen Moment das Grausige hinter dem Komischen aufblitzt — ein rascher Blick in die Tiefen der Menschennatur, den nur erlesenes Künstlergenie eröffnen kann. Mit seinen Augen sagt Maran, was er mit Worten und Gesten nicht ausdrücken darf, weil es zu ernst wäre — oder gar zu lustig. In seinen Augen liegt seine große Kraft und sein geheimes Temperament. Sie unterstreichen, beleuchten, schattieren,

färben und beseelen, was er mit Worten und Geberden gezeichnet hat.

Einmal kam er uns, nach wer weiß wie viel Jahren, wieder klassisch; zum ersten Mal, seitdem er für Wien der berühmte Gustav Maran ist. In einer Vorstellung von „Was ihr wollt“, die Jarno am Lustspieltheater gab, war ihm die Rolle des Malvolio anvertraut. Es zeigte sich, daß seine satyrische Phantasie auch die Narrenwelt Shakespeares umgreifen kann; freilich noch mit vorsichtig zögerndem Griff, der die gewohnten Gebiete nicht gern verlassen will. Noch ist Alles Ironie, Verhöhnung, witzige Groteske, nicht selbsttätiger Humor, freie Lustigkeit aus eigener mitteilsamer Erheiterung heraus. Malvolio als menschliche Unmöglichkeit, als unheimlich lächerliches Gegenbild der Beamtenwürde und der Verliebtheit. Und diese Verliebtheit ist auch diesmal ganz greisenhaft und gebrechlich, aus körperlichen Mängeln komisch. Nur aus den Augen dringt wieder die erschreckend lüsterne Gier, die das Maß des Körpers verläßt und verleugnet. Ein Schimmer Irrsinn flackert so, von den Blicken her, über die ganze Gestalt, und es wirkt wie Beruhigung, wenn der närrische Geck, der etwa noch gefährlich werden könnte, plötzlich eingesperrt wird. Da ist nun freilich ein Effekt, der sich um einen Grad zu tief in die Stimmung, in die Nerven eindrückt; aber er kommt direkten Weges von der großen Natur dieses Talents her und spricht so, über die Rolle weg, für den Künstler.

Viele Jahre lang hat dieser bedeutende Ironiker fast allabendlich auf der Bühne die Menschen und ihr

lächerliches Wesen verhöhnt. Er ist, seitdem sein Name in Wien berühmt wurde, künstlerisch zusehend gewachsen, ist an Mannigfaltigkeit der Gestaltung, an Tiefe, an Witz und an Kraft der komischen Intuition erheblich reicher geworden. Sein Name wird heute unter den allerersten Komikern Wiens, gleich nach Girardi, genannt. Was Girardi gibt, ist die üppige, warmquellende Lebenslust, die alles ungeheuer lustig und fesch findet und nirgends vorbeigehen kann, ohne einen raschen Spaß hinzuwerfen. Für Marans negierende Kunst aber müßte man den Ausdruck prägen: Pessimistische Komik.

RUDOLF TYROLT

Rudolf Tyrolt, derzeit wohl an keiner Wiener Bühne ständig beschäftigt, muß doch, da er in Wien groß wurde und mit seinen besten Erfolgen noch immer an unserer Stadt hängt, zu den bedeutenden Wiener Schauspielern gezählt werden. Es vergeht kaum ein Jahr, daß er nicht seinem Wiener Publikum in neuen und alten Rollen wiederkäme, um die neuen Triumphe auf die alten zu häufen. Denn er gehört zu den sogenannten sichern Schauspielern; sein Instinkt, von einer scharfen und kultivierten Intelligenz geleitet, wird ihn kaum je betrügen. Er kann überwältigend, er kann vortrefflich, er kann mittelgut sein; aber er wird keine Figur, die in das ziemlich weite Gebiet seiner Fähigkeiten fällt, am falschen Ende anpacken oder in Grund und Boden spielen. Ihn lockt auch nicht, wie die eigentlichen Virtuosen auf Wanderschaft, einzig die Größe und Wucht einer Rolle. Ihm genügt es schon, an irgend einer bedeutenden Stelle des Stückes die Aufmerksamkeit mächtig auf sich zu ziehen und, indem er nur eine Weile lang weit über die andern hinaus spielt, einen Eindruck zu schaffen, der im Empfinden des Zuschauers unfehlbar dominieren muß. Darum ist er freilich auch nicht der rechte Mann für ein geschlossenes Ensemble; im Gegenteil, er kann der Einheit des Zusammenspiels umso ge-

fährlicher werden, als er imstande ist, auch die geringere Figur soweit nach vorne zu reißen, daß sie über Gebühr aus der Reihe tritt. Er braucht, um im Takt des Stückes zu bleiben, starke Gegenspieler; die Zerstümmelung oder Verkrüppelung eines Dramas, das für ihn gegeben wird, hat er sich wohl noch nie zuschulden kommen lassen.

Sein Körper hat das Signalement dee schwergewichtigen Männlichkeit: großgewachsen, breitschulterig, derb. Der Oberleib, wie vom eigenen Gewicht nach vorn gezogen, pendelt leise auf den leicht gerätschten Beinen; auch der Kopf sinkt gern ein wenig vor. Schwer baumeln die starken Hände herunter, vergraben sich trotzig in die Taschen und vollführen nur in der Erregung ein paar mühevoll stoßende, meist ganz parallele Bewegungen in der Luft. Die ganze Figur hat einen Zug nach abwärts, etwas Erdiges, fest Aufgestelltes, das jedem Schwung und Flug widerstrebt. Der Trotz und die Beharrlichkeit schwerfälliger Menschen, ihre Grobheit und ihre Güte sind in diese Konturen eingezeichnet.

Dem kraftvoll und etwas grobkörnig angelegten Menschen Rudolf Tyrolt hat die Natur ein heikles und hohes Organ gegeben, schmetternd, singend, näselnd, das kein volles Ausströmen und auch keine gewichtige Ruhe finden kann. Das drängt ihn von den mannhaften Riesen im deutschen Drama ab, führt seine Entwicklung in breite Mannigfaltigkeit, anstatt in einfache und grandiose Höhe. Das mühelose Aufschwellen des Tones bis zum hinreißend großen Ausbruch von elementarer Gewalt und Einfachheit ist ihm versagt. Er kann seiner

Stimme nur eine gewisse angespannte Kraft abzwingen, die ohne Fülle bleibt. Dieses hochschwingende, dünngezogene, in der Anstrengung gepreßte Organ in diesem stämmigen Körper, der aber, ein wenig nach vorne abgebogen, gleichsam sich selbst verkleinert, gibt ihm zunächst eine prachtvolle Eignung für Männer, die sich aus Lust, aus Not oder aus Schlauheit gering machen. Was ihm am besten gelingt, ist klug lächelnde Bescheidenheit, echte und erheuchelte Gemütlichkeit, vor allem aber das dumpfe Brüten und der Jammer robuster Menschen, die das Schicksal zerbrochen hat. Unvergeßlich bleibt der Ausgang seines Bartel Turaser: Der schwere kranke Mann von seinem Elend zusammengebogen, der Kopf vornüber baumelnd, die Hände zaghaft und plump ins Leere gehalten; dazu mit einer rostigen, wie vom Unglück angefressenen Stimme das rührend einfältige Wort: „Mir san halt arme Leut." Unvergeßlich auch sein Schalanter, eine Leistung von shakespearischer Phantasie und Beobachtungsschärfe; die Stimme, in den Szenen der falschen Gemütlichkeit plebejisch knarrend und gröhlend, erstickt nach der Katastrophe in einem grauenhaft heisern Krächzen oder zerfließt, an den Stellen der Rührung, in einen wehmütig nasalen Singsang, der wie verlorenes Winseln ist. Und wieder das bildhaft packende Vorsinken des Kopfes, der sich, von allzuschwerer Traurigkeit überladen nicht mehr oben halten will; und wieder das trostlos verlegene Spiel der Hände, die einmal zur starken Arbeit da waren und nun nichts mehr mit sich anzufangen wissen. Das sind Bilder von ganz bedeutender künst-

lerischer Kraft und Geschlossenheit; sie zeichnen in wenigen einprägsamen Linien die Perspektive eines ganzen Schicksals.

Natürlich hat sein Organ, in der Höhe dünn und scharf, leicht vibrierend und unversehens im Falsett pfeifend, mannigfache Möglichkeiten witziger und überraschender Pointierung. Darum ist wohl auch sein humoristisches Repertoire viel reicher als das tragische, in dem ihm doch seine stärksten und tiefsten Schöpfungen gelungen sind. Die Tragik des lebensreifen Mannes kann eben nur selten der Fülle und gerundeten Kraft entbehren. Im Komischen aber sind mancherlei willkürliche Spaltungen und Facettierungen erlaubt. Vom breiten Fluß gutmütiger Behäbigkeit bis zum schmiegsamen Lauern der List geht sein Register. Für den Uebermut der komischen Groteske ist sein Körper doch etwas zu schwer. Ich sehe ihn noch — es sind wohl fünfzehn Jahre und darüber — als Narr in „Was ihr wollt“ auf den gespreizten Beinen ungeschickt tänzeln, indem er die Worte, wie ein Jougleur geschliffene Messer, behend in die Luft wirft. Man hörte den kecken Clown, aber man sah ihn nicht. Sein Schöllhofer aber (im „Groben Hemd“ von Karlweis) steht mit der richtigen feschen Gemütlichkeit da, ein und dasselbe kräftige und leichte Leben in den gesunden Gliedern und in dem satten, lauten Sprechen. Sein Patriarch wieder, der sich, gewaltigen Bauches, breitbeinig vorschiebt, hat eine freundlich zitternde Salbung in der Kehle, aus der nur hie und da eine gefährlich scharfe Spitzigkeit heraussticht.

Es versteht sich von selbst, daß diesem spröden,

unmetallischen Organ ein solcher Reichtum an bedeutendem Ausdruck erst von einem verständigen Geist abgewonnen, und daß dieser Reichtum von einem gebildeten Geschmack verwaltet werden muß. Intelligenz und sorgfältige Uebung der Kunst sind denn auch an jeder Leistung Tyrolts zu erkennen. Er selbst ist akademisch graduiert und von ansehnlicher Bildung. Das hat wohl mit dem rein Schauspielerischen, nichts zu tun, aber es gibt — das Talent einmal vorausgesetzt — doch eine gute Sicherheit gegen die ärgerlichen Entgleisungen des begabten Unverstandes. Tyrolt spricht auf der Bühne kein Wort, das er nicht, im Umkreis der Rolle, geistig durchdrungen, er setzt keinen Ton, den er nicht in den Aufbau der Figur eingefügt hätte. Die gewisse zeichnerische Linie, diese untrügliche Marke des intelligenten Schauspielers, geht durch jede seiner Schöpfungen; jene Grundlinie des Charakters, die über alle Höhen und Tiefen der Rolle hin festgehalten wird, um die sich erst alle einzelnen Bewegtheiten zum geformten Ganzen sammeln, sozusagen kristallinisch ansetzen. Das beweist, wie scharf sein künstlerischer Instinkt das Besondere besonderer Menschen empfindet, und wie klar sein gebildeter Geist dieses Besondere erkennend zu umgrenzen und schauspielerisch-technisch aufzubauen weiß. Um es ganz zu würdigen, müßte man etwa ein paar seiner durchgeformten Charakterköpfe vergleichend nebeneinanderhalten. Köpfe ist hier buchstäblich zu verstehen: also das Gesicht seines Schöllhöfer, seines Schalanter, seines Steinklopferhans, seines Pfarrers von der Einöd (im „Pfarrer von Kirchfeld“), seines

Professors Pantz (in dem ehrlich gemeinten und grob gezimmerten „Privatdozenten“ von Wittenbauer), seines Doktor Klaus, seines Fuhrmann Henschel. Ueberall ist schon in den Zügen, in der Haartracht, in der Ordnung des Bartes irgend etwas vom innern Wesen des Menschen bedeutsam ausgeprägt. Antlitz und Haltung und Schicksal sind dann nur noch untrennbare Teilerscheinungen einer und derselben Menschlichkeit. Das ist nicht mehr erlernte Routine des Maskenmachens; es ist empfindliche künstlerische Phantasie, die, psychologisch angereizt, sich plastisch-malerisch auslebt.

Denn Phantasie ist schließlich der letzte Untergrund jeder künstlerischen Leistung. Wie sie arbeitet, das ist beim Schauspieler, dem Körper und Stimme so vielfach das Detail der äußern Form aufzwängen, niemals genau zu erkennen. Aber daß sie da ist und mitschafft, spürt man aus den geheimen Zusammenhängen, die alles Besondere und Auffallende im Spiel zur organischen Einheit verbinden. Sie bestimmt zunächst das persönliche Verhältnis des Darstellers zu seiner Rolle. Bei Tyrolt scheint dieses Verhältnis, trotz seinem starken Intellekt, weit weniger ein grüblerisch interessantes, als vielmehr ein leidenschaftlich hitziges zu sein. Er geht seine Figuren — so sieht es von der Bühne her aus — mit einer gewissen wilden Freudigkeit an, fragt ihnen zunächst alle ehrlichen Möglichkeiten eines wirkungsreichen und eindringlichen Spieles ab. Steht er einmal auf der Bühne, so reißt ihn diese freudige Spielerwut, ob in der Kadelburg-Posse oder in der Hauptmann-Tragödie, unaufhaltsam fort, so daß es keine Lücke in seinem Tempo und kaum

einen toten Punkt in einer seiner Schöpfungen gibt. Von da aus hängt alles künstlerisch miteinander zusammen; von da aus versteht man den Reichtum an vollen Gestalten, der aus so spröden und scheinbar wenig zugänglichen Mitteln gewonnen wurde. Von da aus ist es auch zu begreifen und zu verzeihen, daß uns Tyrolt, der vor dem Ernst und der Schwere großer klassischer und psychologischer Rollen nicht zurückzuschrecken braucht, so oft mit böhmischen Briefträgern und preußischen Kommerzienräten in den gewissen übelschmeckenden Schwänken und Possen kommt. Gespielt ist gespielt, und das Publikum ist das Publikum; die Kunst ist ein erhabenes Ideal und die Schauspielerei ist — für ihn nämlich – ein leidenschaftlich geliebtes Metier. Aber sein gebildeter Verstand muß doch wissen, daß beides zusammen am schönsten ist. Darum überrascht er sich und uns gelegentlich gern mit literarisch bedeutenden Aufgaben.

Seine letzte war der Fuhrmann Henschel. Ein Versuch, der die Kenner zunächst ein wenig beunruhigte. Denn hier, meinte man, werde schließlich doch ein Gleichmaß körperlicher Wirkung nötig sein, das seiner Vielfältigkeit und klugen Verteilung der Effekte widerspräche. Aber er hat auch das mit einer merkwürdig gesammelten Kraft, die in solcher Einheit an ihm ungewöhnlich ist, bewältigt. Alles Dumpfe, Unausgesprochene im Henschel ließ er im leisen Zittern der Stimme anklingen. So war von vornherein dieser riesenhafte, schwere Mensch wie von allerlei Ungewißheiten erfüllt, widerstandslos gegen sein Schicksal. Und später,

in den großen Szenen der Wut, stieg dieser seltsam unsichere Ton ganz mächtig an, zu einem zerrissenen Schreien der Verzweiflung und Erbitterung. Im letzten Akt wieder das beklemmende Spiel der trostlosen Zerbrochenheit, die Stimme ganz locker, die Worte wehmütig gezogen oder hastig und unrein hinausgeworfen, der schwere, plumpe Körper tappend, ohne Halt; der ganze Mensch wie im Leeren, von sich abgelöst, wirklich außer sich. Und das alles mit dem schlichtesten Gebrauch der Mittel, ohne sichtlichen Zwang in der Wirkung. Eine überzeugende Anschaulichkeit starken innern Lebens kann ohne inneres Ergriffensein der eigenen widerspenstigen Natur nicht abgerungen werden. Diejenigen, die Tyrolt für einen kühlen Meister der Routine, für einen überlegenen, vielgewandten „Macher“ hielten, hat sein Henschel wohl endgiltig widerlegt.

LEWINSKY

Unter den Riesen des Laubeschen Burgtheaters repräsentieren andre die Ungemessenheiten von Kraft, Geist, Seele oder Stolz. Josef Lewinsky vertrat die riesige Tüchtigkeit. Auch in ihm war ein Dämon, der ihn trieb, das Ungeheure zu gestalten; aber der dunkeln innern Musik war kein gleichgestimmtes Instrument nach außen gegeben.

So mußte er immer nach zwei Seiten hin schaffen. Das Leben der Rolle, ihren Inhalt und Umriß, nachdenkend ausfinden; dann aber die Mittel zur sinnfälligen Vollendung des Kunstwerks anordnen, abwägen, zubereiten. Doch dazwischen fehlte der Aufschrei der Natur, die plötzlich, vom Gedanken losgerissen, wie durch ein Wunder selbsttätig schafft — sich zu höherer Bedeutung neu erschafft. Da treten, aus der Region, die Seele und Körper miteinander vermählt und keiner bewußten Arbeit einzugreifen gestattet, gewaltsam jene letzten und höchsten Kräfte herzu, die das Bedeutende, das unvergleichliche Geheimnis des intuitiv erschauten Menschenbildes übermächtig an den Tag reißen. Diese eigenwillige Gewaltsamkeit war den Kräften seiner Natur nicht gegeben. Es riß ihn fort, wohl; aber immer höher, immer steiler in die Gebiete des starkgeistigen Wollens,

des planvollen Erschaffens, der tröstlich bewußten Arbeit hin. Er hatte den Dämon der unvergleichlichen Tüchtigkeit.

Man erklärt das gern aus dem Mangel an normalen schauspielerischen Mitteln und aus dem Zwang, diesen Mangel doch irgendwie zum Vorzug umzuprägen. Lewinsky war klein, heißt es, seine Stimme ohne Klang, und so mußte er wohl angestrengt und unermüdlich überlegen, wie man doch diese Negativa vergewaltigen möge, um sie schließlich als ein wirklich Gegebenes mehrend und vervielfachend in die künstlerische Rechnung einzustellen. Aber das ist, dünkt mich, der Weg, eine vortreffliche Mittelmäßigkeit zu werden und nicht ein ganz besonderer Meister, dem andre den verwegenen Anstieg abzulernen eifern. Nein; im Anfang war auch bei Lewinsky, wie bei jedem wirklichen Künstler, die Kraft. Mit Unkraft fängt keinerlei Kunst an. Seine Kraft war, mit geschärftem Geist durch alle Erscheinungen seiner Welt durchzudringen. Und genau so sah die Kraft aus, die seine ganze Zeit sich wünschte. (Zu dieser Zeit wurde Ludwig Büchner der Gott der Halbgebildeten; denn er gab scheinbar jedem, der buchstabieren und nachschlagen konnte, die Möglichkeit, alles Irdische zu begreifen und alles andre wegzubeweisen) Lewinskys Dämon war der Dämon seiner Zeit; der Dämon des Beweisens und Begreifens. In ihm hatte das aufgeklärte österreichische Bürgertum der Sechziger- und Siebzigerjahre seinen repräsentativen Schauspieler. So war der Wille der kulturgeschichtlichen Entwicklung; und er selbst konnte im Grunde nichts dafür und nichts dagegen tun. Nur diesem Willen mit seinem eigenen dienen, nur zu Ende

werden, was er von Anfang war, das konnte er. Der Dämon hatte ihm das Amt verliehen, im Künstlerischen durchdringend zu begreifen; so begann er denn bei sich selbst und entdeckte seinen Dämon und sein Amt. Seine Bewußtheit war nicht hadernde Zwiesprache mit seiner Armut, sondern glückselige Wechselrede mit dem übermächtigen Trieb.

Er selbst war als ein großes Beispiel geschaffen, und seine bedeutenden Schöpfungen wurden wieder große Beispiele: wie sich der Geist mit der Natur auseinandersetzt. Daher hatten seine Charakterzeichnungen das Typische, Allgemeingültige, Objektive; es waren klassische Bösewichter. Franz Moor, Jago, Richard der Dritte: drei ganz verteufelte Kerle, aber von ziemlich gleicher Taille, trocken-verschmitzt, von hämischer Demut und flegelhaft grob. Ein wenig polternde Pöbelei blieb immer die ultima ratio dieser spitzfindigen Schlauköpfe. Sie mochten auf dem Thron, im Heer, im Schloß, in der Klerisei oder in der Hölle erscheinen, immer steckten sie doch tief in einem mittlern Bürgertum, das für Bildung schwärmt, die Gedanken anbetet und alle andern Leidenschaften als rohe Ausschreitung der Natur empfindet. Und wo die Bosheit leidenschaftliche Herzenssache wird, da hat Lewinsky sie als Roheit gemalt. Die selbstverständliche Großartigkeit der geborenen Verneiner und Vernichter war nicht bei ihm. Da kam der Punkt, wo sein Geist, hingerissen vom Begreifen des Ungeheuern, in den Körper hineinrief und keine volltönende Antwort mehr fand. Da war das große Beispiel des fanatisch durchdringenden Erklärers plötzlich auf

seine negative Seite hin gewendet. Der Fanatismus — des begreifenden Künstlers, wie der begriffenen Gestalt — stand nun im Leeren, arbeitete ohne Resonanz, ein nacktes Paradigma. Auch da war noch die starke Innerlichkeit dieses flammenden Willens zur Größe bewundernd zu spüren; aber es war nur noch der Wille selbst, was man bewundern konnte, und nicht das, was er schuf. In den Schlachten des dritten Richard, in der Verzweiflung des Wurm, in den Flüchen und Schwüren des Jago war wohl Lewinsky ungeheuer in seiner wilden Energie; aber Richard, Jago und Wurm erschienen gerade da niedrig und beschränkt. Das Echo vom Körper aus fehlte; und so blieb alles im bürgerlich schurkischen Maß.

So haben selbst seine Mängel vollenden geholfen, was ihm durch seine Gaben verliehen war: den bürgerlichen Geist seiner Zeit als Schauspieler zu repräsentieren. Wie wenn die Natur ein reinliches, dem allgemeinen Begreifen klares Symbol hätte erschaffen wollen, sparte sie an ihm alles, was irgendwie vom Begrifflichen ins sinnlich Persönliche ablenkt. Seine Erscheinung war gemacht, um übersehen zu werden; seine Pose, seine Geste hatte keine eigene, dem Bewußtsein entlegene Bedeutung, wie etwa bei Mitterwurzer, bei Kainz, bei Rittner, bei Sonnenthal, die nur dazustehen, sich zu regen brauchen und damit allein schon, ohne ein Wort zu sprechen, ja ohne es selbst zu wollen, künstlerisch bedeutsam schaffen. Lewinsky mußte seinen Willen, seine Ueberlegung tief in jede seiner Bewegungen hineinstecken, die etwas zur Rolle zu sagen hatten; und dann

mußten sie es vorspringend deutlich, sonnenklar sagen. Seine Stimme hatte nicht die Naturfarbe einer menschlichen Seele; sie klang wie ein Sprachrohr, durch das der Geist redet. Sie war nicht die Musik einer Persönlichkeit, sondern ihr Instrument; aber freilich so untadelig blank, so präzis und gehorsam, daß auch ihr gottgegebenes Wunder neben den gottgegebenen Wundern der persönlich beseelten Stimmen in Herrlichkeit bestand. Von da her kam seine größte, seine tiefste, seine unerreichteste Wirkung. Denn die Sprache ist ja das gute Mittel, durch das der Verstand mit dem Verstande verkehrt. Und da sein Beruf war, der großartige und impetuose Versteher unter den Schauspielern zu sein, war seine Schauspielkunst von der Kunst des Sprechens ganz durchwachsen und umschlossen. Man hat ihn den ersten unter den Sprechern des Burgtheaters genannt. Unverständige und ungerechte Herabsetzung: denn die Art von Bühnenmenschen, die man Sprecher nennt, hat nichts Eigenes auszugeben und stellt darum ihren kleinen Ehrgeiz darauf, wenigstens das Wort des Dichters recht deutlich und mit dem vollen Gewicht aller seiner Laute vorzutragen. Er aber gab den ganzen Reichtum seines Geistes, seiner Bildung, seines flammenden Willens zur Erkenntnis in seiner Sprache. In ihr und nur in ihr ist seine Kunst auch endlich reicher, breiter, vielfältiger geworden, sie hat ihn mit wunderbarer Sicherheit auch auf fremdere und fernere Gebiete des Menschlichen geleitet. Sie duckte sich und sprang auf, wurde breit oder spitz, wie sein verständiger Wille es befahl, konnte sich in düstere Falten legen, in geheimnisvolle Höhlungen

ausrunden und dann wieder schwächlich und dünn werden, quatschig oder stelzbeinig dahinschreiten. Und war doch niemals seine innerste Sprache, in der seine Seele aus ihm redete, sondern immer nur ein wunderbares, blankes, wohlgehütetes und vielgeliebtes Instrument.

Sie war sein Witz, sie war sein Humor. Sie hat schließlich sein ganzes Gesicht durchgebildet, von dem gewaltig arbeitenden und ausgearbeiteten Munde angefangen bis hinauf zu den beweglichen, deutlich mitsprechenden Falten der Stirn. Diese Sprache konnte alles, was der Geist verlangte, — und nur das nicht, was der Körper unerbittlich verweigerte: den Ausdruck der selbsttätigen, instinktiven, aus den unkontrollierten Reserven der Persönlichkeit geholten Kraft. Sie war ein Instrument des erkennenden Geistes. Und wie durch ein Wunder tönte dieses Insrument noch fort, als die Flamme des Geistes schon verflackerte, als der übermächtige Trieb, durchdringend zu begreifen, den Erscheinungen der Zeit fremd geworden, als er mit der verbrauchten Natur des Künstlers ermattet und erstorben war. Vor etwa zehn Jahren sah ich ihn noch als Richard. Da spielte er nicht mehr die Rolle, er spielte schon: Lewinsky als Richard der Dritte. Statt seiner Natur war nur noch seine Sprache eingesetzt. Alle seine Erkenntnisse des Shakespearischen Charakters fanden sich noch in ihr; aber sie hatten die Flamme nicht mehr.

Wäre er immer nur ein Sprecher gewesen, man hätte dieses Hohlwerden und Zusammensinken kaum bemerkt. Aber er war geboren, einer vorwiegend geistig

angespannten Zeit ihr schauspielerisches Ideal zu geben. Er war geboren, Charaktere im Sinne seiner Zeit gedankenkühn zu durchschauen und zu erklären. Und bei sich selber fing er an, erkannte und gestaltete seinen eigenen Charakter in klarer, reinlicher, schöner Form, edel und durchgeistigt im Sinne seiner Zeit. Sie haben einen guten Mann begraben!

FRITZ KRASTEL

Eine Erinnerung nur; aus Tagen der Jugend schimmert es flammrot her. Purpurne Gewänder wehen, glühende Worte überglüht ein unvergeßlicher Blick, und eine Stimme geht wie Feuer von einem bebenden Körper aus, prasselt auf, brandet heran, verlodert singend — in einem Gesang, der ehern hinschwingt . . . Krastel, der ewig Junge! Das war seine Schönheit und seine Macht die langen Jahrzehnte lang; das war in diesem letzten Jahrzehnt die Krankheit und der Tod seiner Kunst. Denn ihre eigenste Seele und ihr geliebtestes Element war: Schwung. Sie hatte das Gesicht und den Pulsschlag einer Jünglingskunst. Aber als die matten Glieder von diesem beflügelten Rhythmus nichts mehr wissen wollten, da mußte seine Kunst verfallen; da sah sie verwittert und trostlos aus. Eine Erinnerung nur —.

Vordem aber war sie von lebendigstem Leben, voll Kraft und Fülle und Frische. Selbstvertrauen, Einheit mit sich und der eigenen Rasse gab ihr das Sprungbrett ab, von dem sie losfederte. Der Typus, den Krastel künstlerisch brachte, läßt sich nicht anders nennen als: der gläubige junge Held. Denen, die lachend zur Sonne hinblicken, die in tätigem Mut über die Erde schreiten, die sich in den Bränden einer ungeteilten Leidenschaft

verzehren, konnte er vom Besten seiner Persönlichkeit geben. Schwächlichkeit, Niedertracht, Pöbelei der Seele wäre ihm schon seiner Natur nach nicht gelungen; aber auch für die Zerspaltenheit unfrohen Trotzes, für die intermittierenden Ausbrüche nervöser, bewußter, gegen sich selbst wütender Leidenschaften hat er kein Mittel und kein Verständnis gehabt. Darin gehört er ganz der vorkainzischen Zeit schauspielerischen Heldentums an, die nun mit ihm endgültig hinunter ist. Er wußte noch nichts von psychologischer Faserung, von witzig geführten, geistvoll gebrochenen Linien, von allem betont Zeichnerischen. Er war in seiner Kunst durchaus plastischer Bildner; er konnte nicht anders als sein ganzes darstellerisches Material in die erschaute Form restlos eingießen. Nichts blieb zurück; sorgsam abzuteilen, auszusparen, geschickt zu vertuschen, mit kunstreichen Schattierungen abzudecken, war er nicht imstande. Was mitgehen wollte, ging mit, es mochte nun besser oder schlechter passen. Im besondern Rhythmus der Rolle ordnete sich dann schon alles von selbst.

So gehörte er eigentlich zu denen, die immer nur sich und ihre Art spielen; zu den künstlerisch erwählten Darstellern ihres Wesens und ihrer Rasse; zu den großen Individualisten der Bühne: in die Reihe, die von Baumeister über Rittner zu Kayssler führt. Aber so herzlich deutsch er auch immer war — oft bis zur Plumpheit und Tappigkeit — so weit blieb er doch von der mehr nordisch spröden Art dieser drei andern entfernt. Darin biegt er aus ihrer Linie aus. Das Blut rollte ihm rascher, leichter, südlicher. Es war nicht viel Ver-

wandlung, aber doch viel Bewegung in ihm, eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Art, er selbst zu sein, reichlicher wechselnde Lichter über demselben Gesicht. Schwung war die eigenste Seele und das meistgeliebte Element seiner Kunst; und das machte ihn fähig, den besondern Rhythmus aller Menschen, die er im Umkreis seiner eigenen Natur erschaffen konnte, auf das feinste und innigste mitzuleben. Darin lag im Grunde sein ganzes Vermögen, zu charakterisieren; er gab einen Rhythmus an und hielt ihn fest. Und so entstand, wie eben Sprache, Geste und Miene mit diesem Rhythmus zusammenstimmten, das künstlerische Werk in vollster Freiheit. Zwang oder Ueberredung zu fremder Form hat bei ihm niemals mitgewirkt; er war keiner von den ewig Anderen, von den wunderbaren Gauklern, die aus geheimnisvoll unerschöpflichen Tiefen ihrer geheimnisvoll unfaßbaren Natur immer neue und wieder neue Gestaltung heraufholen können. Von den starken, guten, herzlichen Riesen war er, und er hatte dabei noch die Jünglingsflamme. Ließ er sie hell aufschießen, so leuchteten alle tragischen Feuer. Hielt er sie still im Herzen, so wärmten alle Zauber des besten Humors Das war das Wunderbare an seinen pathetisch Verliebten und seinen heroisch Verblendeten: diese unzerstörbar gute Menschlichkeit, der man von Ton zu Ton anhören konnte, daß sie sich bei allem Rasen und Lärmen doch in nichts von ihrer eigenen Natur entfernt hat und sogleich ins Kindlich-heitere zurückkann, wie nur das Schicksal seine schwere Faust ein wenig lockern will. Er ist — und als Darsteller schillerischer Jünglinge! —

niemals in außerweltlichen Hochgefühlen herumgestelzt. Seine Menschen waren irdisch nahe, auch in ihrem verstiegensten Ueberschwang. Ihm verdanken wir es, die wir damals jung waren, daß uns Mortimer, Max und Ferdinand nicht als schlechthin Rasende erschienen, die mit der übrigen, zur Gesellschaft geordneten Welt kaum mehr etwas gemein haben, sondern als wirkliche Menschen, nur von einem besondern Temperament und unter einem besondern Schicksal. Wir kannten sie, wir liebten sie; jeden einzelnen in seiner eigenen Gestalt und nicht etwa ihre Gemeinsamkeit, als die abstrakte Idee von Schwärmerei und hochgemutem Wesen. Das ist, wenn ich es recht bedenke, vielleicht sein größtes und dennoch kaum anerkanntes künstlerisches Verdienst: daß er in jener Zeit, da derlei Rollen nicht etwa Personen, sondern nur ein Fach bedeuteten, schon imstande war, uns fühlen zu lassen, wie sehr verschieden ihr Wesen doch erschaut und gegeben werden kann. Darin, im Individualisieren des Unchargierten, im Charakter kaum Angedeuteten, war er vielleicht doch ein Vorposten der psychologischen Zeichner aus der heutigen kainzischen Zeit. Nur daß bei ihm eben nie der wohlstudierte Zug das Bild zu Ende prägte; bloß der Rhythmus, intuitiv gefunden und instinktiv festgehalten, gab das Gefühl eines besondern Menschen.

Dieses mehr musikalische Verhältnis zur Rolle wurde natürlich in der Art zu sprechen am allermeisten offenbar. Seine Stimme, groß und voll und metallen, hatte die Neigung, in langausgezogenen Schwingungen auf den stärksten, erregtesten Stellen eines Satzes eindringlicher

zu verweilen. Das gab einen seltsam nachdrücklichen Ton, einen Fall der Silben von unverwischbarer Einprägsamkeit. Damals, in der Zeit der korrekten Sprecher, hielt man dies für unerlaubten Singsang und bespritzte diese wertvolle Eigentümlichkeit eines großen Künstlers mit tintigen Witzen. Heute ist man entzückt darüber, daß Bassermann den Tonfall seines heimischen Dialektes in seine Kunst herübergenommen hat. Nun, auch bei Kastel war das, was man seinen „Gesang“ zu schimpfen pflegte, Nachklang der Mannheimer Mundart. Und auch bei ihm wurde es schließlich zum künstlerischen Mittel der Verstärkung und Vertiefung — und auch zum Dokument der Beglaubigung. Je nachdem die Kraft der Stimme verhalten wurde oder voll ausströmte, konnte etwas ungemein Treuherziges und auch etwas ungemein Ergreifendes aus diesem Auf und Ab der mächtig erbebenden Töne herklingen. Gerade diese mundartliche Abweichung, die von der hochdeutsch beflissenen Arroganz als unnatürlich verworfen wurde, war die unverrückbarste Grundlage der großen menschlichen Echtheit in seinen Schöpfungen. Ihr Rhythmus schmiegte sich so innig an das innige Wort, umklammerte das leidenschaftliche so leidenschaftlich, daß keine bewußte, erlernte und erprobte Sprechtechnik die Kraft dieser Wirkungen je erreicht hätte. Schwung war die Seele seiner Kunst; sie wohnte noch in jeder einzelnen Silbe, die sein Mund entließ.

Die Macht und Schönheit der Jünglingsflamme — das repräsentierte Fritz Krastel als Schauspieler. Auch später, als er, schon über die Fünfzig hinaus, seine

Kunst seinen Jahren nachreifen lassen mußte, war noch in diesen mannhafteren Gestaltungen (Tell, Othello) das Allerschönste die innere Beweglichkeit, der Schimmer Jugend, den sie sich bewahrt zu haben schienen. Dann aber warf ihn eine Krankheit plötzlich hin und löschte seine künstlerische Kraft fast völlig aus. Es war, als hätte die Kunst nun von ihm, der doch noch eine gute Reihe von Jahren lebte, nichts mehr wissen wollen. Als hätte sie, von irgend einem Genius der Entwicklung an ihre nächsten Absichten gemahnt, sich plötzlich weggewendet und gezürnt: Ich mag nicht mehr; die Zeit der Jünglingsflammen ist aus, nun kommen die Denkenden, die Zeichner, die Psychologen, die Herben und Verhaltenen, die Nervösen und Bewußten herauf. Ich mag nicht mehr.

Und fröstelnd sehnen wir uns nach der Jünglingsflamme.

Im gleichen Verlage erschien:

JULIUS BAB / WEGE ZUM DRAMA

Preis M. 1,50 brosch., M, 2,50 in Leinwand geb.

HAMBURGER FREMDENBLATT: Babs Buch ist für die Gegenwart geschrieben, für den Tag, aber es reicht weit über den Tag hinaus in die Ferne und legt eine Richtschnur aus, die auch den Kommenden noch dienen wird.

LEIPZIGER TAGEBLATT: Nur soviel sei gesagt: wer irgend an dem dramatischen Schaffen der Gegenwart einen mehr als spielerischen Anteil nimmt, wird Julius Bab's Schrift kennen lernen und dazu Stellung nehmen müssen.

HAMBURGER NACHRICHTEN: Danken wir Bab für sein freudiges Buch. Es sind Ausführungen darin, die zu den scharfsinnigsten zählen, was in unserer scharfsinnigen Zeit über das Drama geschrieben wurde.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG: Julius Bab's Schrift „Wege zum Drama“ ist weit bedeutsamer als mancher ästhetisch-philosophische Wälzer von zwölfhundert und mehr Seiten.

OSTSEE-ZEITUNG, STETTIN: Das kleine Buch enthält eine Fülle trefflich geprägter Gedanken, die, persönlich gefühlt, tiefer graben, als die im modernen Kunstleben sich behaglich breitmachende, dilettierende Kaffeehausbohème.

St. GALLER BLÄTTER: Sein feines kritisches Vermögen wird in der Tat, was sich der Autor wünscht, erfüllen und dem einen und andern Mitlebenden die rechten Worte geben können, um sein Erlebnis im Drama überhaupt die Späre begrifflichen Ausdruckes zu erschließen.

JULIUS BAB / KRITIK DER BUEHNE

Preis M. 3,— brosch., M. 4,— in Leinwand geb.

DEUTSCHE BÜHNEN-GENOSSENSCHAFT: Die „Kritik der Bühne“ ist zweifellos eines der besten Bücher in ihrer Art, ohne Vorurteile dem innersten Kern des Dramatischen und des Bühnenwirksamen nachspürend. Das Buch ist wirklich bedeutend und hat stolzes Selbstgefühl ebenso wie schuldige Bescheidenheit an der rechten Stelle.

HAMBURGER NACHRICHTEN: Julius Bab hat ein Buch unter dem Titel „Kritik der Bühne“ erscheinen lassen, das ich für eines der bedeutendsten Werke über Bühnenkunst halte. Neben ihm verschwinden die schönen Hessen, verschwinden Dr. Hagemanns Ausführungen über Schauspielkunst, Regie usw. Bab ist feinfühliger Künstler und scharfer Denker, der jede Befangenheit überwand, dessen Gedanken die Fäden eines starken Gewebes sind.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG: Ein interessantes Buch voll dankenswerter Anregung.

HAMBURGER KORRESPONDENT: Es ist nur angemessen, wenn man Bab einen Platz in nicht allzu weiter Entfernung von Otto Ludwigs Studien anweist.

MONTAGSBLATT AUS BÖHMEN IN PRAG: Dieses Buch ist voll feiner kluger und künstlerischer Gedanken, begeistert für seinen Gegenstand, reich an neuen und fruchtbaren Ideen, die nichts von dem Utopistischen phantastischer Reformatoren haben, sondern lebensfähig, weil sie auf sachlich persönlicher Anschauung gegründet sind. Wenn Babs Theorie in die Tat umgesetzt wird, werden wir auf der Entwicklungsbahn des Theaters ein gutes Stück vorwärts gekommen sein.

INHALT

DRUCK VON EDMUND STEIN, POTSDAM.






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01143 6378

